نظریۂ ادب کے رہنما اصول
رامن سیلڈن
مترجم : اعزاز باقر
مقتدرہ قومی زبان پاکستان

نظریۂ ادب کے رہنما اصول

رامن سیلڈن

مترجم: اعزاز باقر

Mir Zaheer abass Rustmani
03072128068

مقتدرہ قومی زبان پاکستان

۲۰۱۲ء

سلسلہ مطبوعات مقتدرہ: ۵۳۴

عالمی معیاری کتاب نمبر ISBN۹۷۸-۹۶۹-۴۷۴-۲۹۳-۹

☆

طبع اوّل ۲۰۱۲ء

تعداد ۵۰۰

قیمت .... =/۱۵۰روپے

کمپوزنگ .... فخر زمان

سرورق .... محمد رضوان عزیز

طابع .... ایس ٹی پرنٹرز، راولپنڈی

اہتمام .... تجمل شاہ

ناشر .... ڈاکٹر انوار احمد

صدر نشین

مقتدرہ قومی زبان، ایوانِ اُردو،

پطرس بخاری روڈ، ایچ۔۸/۴،

اسلام آباد، پاکستان۔

فون: ۰۵۱-۹۲۵۰۳۰۸

فیکس: ۰۵۱-۹۲۵۰۳۱۰

ای میل: ahmadanwaar49@yahoo.com

☆

پیش لفظ

ہمارے ہاں ایک علمی رویہ یہ ہے کہ ہم پہلے مغرب سے آنے والے کسی نئے رویے، خیال یا فکری و فنی تحریک سے مرعوب ہوتے ہیں پھر کچھ عرصے بعد اس سے دست کش ہونے کے لیے حیلے بہانے تلاش کرتے ہیں جب کہ ہر خیال، کتاب یا فکری تحریک قابلِ توجہ ہوتی ہے، اس سے متاثر بھی ہونا چاہیئے اور اپنی فکری ترقی کے لئے اس کے حصارِ اثر سے باہر بھی آنا چاہیئے، بشرطیکہ انھیں ان کے تہذیبی سیاق وسباق میں دیکھا اور سمجھا جائے۔

یہ خوشی کی بات ہے کہ اس وقت پاکستانی جامعات کے اردو شعبوں میں ایم۔اے اور ایم فل کی سطح پر جو نصاب ہے، اس میں تنقید کی نئی تھیوری کے نام پر ساختیات اور مابعد ساختیات، جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے مباحث کو کم از کم پڑھنے اور سمجھنے کی کوشش کی جارہی ہے۔ اس کی موافقت اور مخالفت میں بھی مقالات اور کتب شائع ہورہی ہیں، اس بحث میں مقتدرہ قومی زبان بھی محض ایک رُخ یا پہلو سے شریک ہونے کی سعادت حاصل کررہی ہے کہ اس نے مباحث کے حوالے سے رامن سیلڈن کی ایک اہم کتاب کا ترجمہ اعزاز باقر سے کرا کے شائع کررہی ہے۔ اعزاز باقر بہت باصلاحیت نوجوان مترجم ہیں جنھوں نے اس مشکل اور پیچیدہ کتاب کو بڑی مہارت سے اُردو میں منتقل کیا ہے۔ ڈاکٹر مبینہ طلعت نے اس ترجمے پر نظر ثانی کا کام کیا ہے، ہم ان کے بے حد ممنون ہیں۔ عبدالرحیم خان نے اس کتاب کی طباعت کے لئے خصوصی اہتمام کیا، یہ کتاب مقتدرہ کے لیے بہاءالدین زکریا یونیورسٹی ملتان کے استاد ڈاکٹر قاضی عبدالرحمٰن عابد نے تجویز کی تھی، ہم ان کے بھی شکر گزار ہیں۔

—— ڈاکٹر انوار احمد

عرض مترجم

میں ۱۹۸۶ء سے ہی ترجمے کے کام سے منسوب ہوں، بلکہ یہ کہہ لیجیے کہ عمر گزری ہے اس دشت کی سیاحی میں۔ میرے اندر اس کام کی لگن اور شوق پیدا کرنے میں میرے بڑے بھائی فیاض باقر، ڈائریکٹر اختر حمید خان میموریل ریسرچ سنٹر اسلام آباد نے بہت اہم کردار ادا کیا ہے۔ ترجمے کے لیے سب سے پہلی کتاب بھی مجھے انھوں نے ہی دی تھی اور وہ کتاب جو کہ دیہی ترقی کے موضوع پر شعیب سلطان خان کی تحریر کردہ ہے آکسفورڈ یونیورسٹی پریس سے شائع بھی ہو چکی ہے۔ اس اولین ترجمے کو میری توقع سے بھی زیادہ پذیرائی ملی۔ یوں میرے شوق اور لگن میں اور بھی اضافہ ہوتا چلا گیا۔

بعدازاں ۲۰۱۰ء میں میرا رابطہ اُردو ادب کی معروف شخصیت پروفیسر ڈاکٹر انوار احمد سے ہوا جو اس وقت جاپان کے شہر اوساکا میں اپنی ادبی خدمات سرانجام دے رہے تھے۔ میں نے انھیں ای میل (یہ ای میل مجھے ان کی اُردو ادب کے لیے تحریر کردہ انتہائی گراں قدر کتاب "اُردو افسانہ-ایک صدی کا قصہ" پر کی پشت پر لکھی ہوئی ملی تھی) کیا کہ میں ترجمے کا کام کر رہا ہوں اور وہ مجھے مزید کام دلانے میں میری مدد کریں۔ میرا خیال تھا کہ ڈاکٹر صاحب مجھے بھول چکے ہوں گے (کیونکہ ان سے بالمشافہ صرف ایک دو مرتبہ ۸۳-۱۹۸۲ء میں ملاقات ہوئی تھی) مگر انھوں نے فوراً ہی بہت شفقت بھرا جواب دیا کہ پیارے اعزاز فکر نہ کرو میں جلد ہی تمھیں کام دلوا دوں گا۔ پھر انھوں نے مجھے یہ کتاب بھجوائی جو کہ میرے ترجمے کے فن کے لیے ایک بہت بڑی آزمائش تھی۔ میں اس سے قبل دیہی ترقی، اقتصادیات، عالمگیریت، انسانی نفسیات وغیرہ کے موضوعات پر تو بے شمار تراجم کر چکا تھا مگر خالص علمی و ادبی/فلسفیانہ موضوع پر یہ پہلی کتاب تھی جو مجھے اُردو ترجمے کے لیے ملی تھی۔ ڈاکٹر انوار صاحب نے یہ شفقت بھری تنبیہ بھی کر دی تھی کہ انھوں نے زکریا یونیورسٹی کی ڈاکٹر مبینہ طلعت اور ڈاکٹر قاضی عابد کے سامنے میری خیالی تعریف کر کے یہ کام دلایا تھا اور میں کہیں ناقص ترجمہ کر کے انھیں شرمندہ نہ کر دوں۔

بہر حال میں نے یہ آزمائش قبول کرتے ہوئے فوراً ہی ترجمے کا کام شروع کر دیا۔ پہلے پہل تو مجھے یہ کام اتنا مشکل نہیں لگا مگر ایک دو ابواب کے بعد مجھے محسوس ہوا کہ اس کتاب کے ترجمے پر کافی زیادہ محنت اور

وقت صرف کرنا پڑے گا۔ بہت سی اصطلاحات مثلاً Metalepsis, Kenosis, Clinamen وغیرہ اور اس طرح کی اور اصطلاحات کا اُردو ترجمہ بہت مشکل کام تھا۔ بہت سے الفاظ تو ڈکشنری میں بھی موجود نہیں تھے۔ تاہم میں نے ہمت نہ ہاری اور کسی نہ کسی طرح پوری کتاب کا ترجمہ کر ڈالا جس کا کہ مجھے ابھی تک یقین نہیں آتا کہ یہ کام میں نے ہی کیا ہے۔ یوں یہ کتاب میری معلومات میں اضافے کا سبب بھی بنی (اور یقیناً ادب تخلیق کرنے اور پڑھنے والے بھی اس سے خاطر خواہ استفادہ کریں گے) کیونکہ رمان سیلڈن نے بڑے خوبصورت اور واضح انداز میں ادب تخلیق کرنے والوں کے نظریات پر روشنی ڈالی ہے اور قارئین کی بھی رہنمائی کی ہے کہ وہ ادب کے ان بنیادی نظریات کو مدِنظر رکھ کر مطالعہ کریں تو انھیں عصرِ حاضر کے نظریہ ادب کو سمجھنے میں آسانی رہے گی۔ اس کتاب کا اُردو ترجمہ بھی انشاء اللہ ادب تخلیق کرنے والوں اور ادب سے لگاؤ رکھنے والے قارئین دونوں کے لیے مفید ثابت ہوگا۔ آخر میں اپنے دوست عمران سلیم ہاشمی کا ذکر نہ کرنا بھی زیادتی ہوگی جس نے قدم قدم پر مجھے حوصلہ دلایا اور مشکل اصطلاحات کے معانی تلاش کرنے میں بھی مدد دی۔

میری قارئین سے بھی التماس ہے اگر انھیں اس ترجمے میں کوئی کمی بیشی نظر آئے تو ضرور میری رہنمائی کریں اور آخر میں مَیں مقتدرہ قومی زبان کے لیے اظہارِ ممنونیت اور اس گزارش کے ساتھ اجازت چاہوں گا کہ وہ آئندہ بھی اس طرح کی آزمائشوں کے ذریعے میری صلاحیتیں آزماتے رہیں گے اور میری کوشش بھی یہ ہوگی کہ میں اللہ تعالیٰ کے فضل و کرم سے ان آزمائشوں پر پورا اترتا رہوں۔ (آمین)

اعزاز باقر
aizaz_baqir@hotmail.com

فہرست

پہلا باب

روسی ضابطہ/صورت پسندی
(Russian Formalism)

شعبہ ادب کے وہ طلبا جنھوں نے جدید اینگلو۔امریکن تنقیدی روایات (Anglo-American New Criticism) کے ایسے ماحول میں پرورش پائی ہے جس میں ''عملی تنقید'' اور متن کی مربوط وحدت پر زور دیا گیا ہے انھیں روسی ضابطہ/صورت پسندی بہت مانوس اور جانی پہچانی لگے گی۔ دونوں طرح کے تنقیدی نظریات کا مقصد اس امر کی کھوج لگانا ہے کہ متن میں ایسی کونسی چیز ہے جو خاص طور پر ادب کے زمرے میں آتی ہو اور دونوں ہی آخری ادوار کی رومانوی فن شاعری (Poetics) کی لولی لنگڑی یا ناقص روحانیت کو مسترد کر کے اس کی جگہ مطالعہ کے تفصیلی اور عملی طریق کار کی حمایت کرتے ہیں۔ یہ بیان کرنے کے بعد اس حقیقت کو تسلیم کرنا ضروری ہے کہ روسی ضابطہ/صورت پسندی ''اسلوب'' میں بہت دلچسپی رکھنے کے ساتھ ہی ادبی نظریے کو ''سائنسی'' بنیادوں پر استوار کرنے کے حوالے سے بہت ہی متفکر نظر آتے تھے۔ جدید نقادوں (The New Critics) نے متن کی مخصوص لفظی ترتیب پر توجہ کے ساتھ ہی ادبی مفہوم کی غیر تصوراتی نوعیت پر زور دیا: ایک نظم کی پیچیدگی میں زندگی کے انتہائی نازک یا لطیف احساسات کی تجسیم کر دی جاتی جنھیں منطقی بیانات یا تمن کی از سر نو ترتیب (Paraphrases) تک محدود نہیں رکھا جا سکتا تھا۔ ان کا طریقۂ کار متن کو بہت باریک بینی سے پڑھنے کی تاکید کے باوجود بنیادی طور پر انسان دوستی پر مبنی رہا۔ مثال کے طور پر کلینتھ بروکس (Cleanth Brooks) نے اپنی روئداد کا اختتام اس دلیل کے ساتھ کیا کہ ساری عظیم شاعری کی طرح نظم میں ''ایمانداری اور بصیرت اور مکمل ذہنی یکسوئی'' کو مجسم شکل میں پیش کر دیا جاتا ہے۔ دوسری جانب اولین روسی ''اندرونی احساس'' (جذبات، تصورات اور عمومی ''سچائی'') کی بذات خود کوئی ادبی حیثیت نہیں تھی بلکہ یہ ادبی ذرائع اظہار (Devices) کو حرکت میں لانے کے لیے محض سیاق وسباق فراہم کرنے کا کام کرتا۔ جیسا کہ ہم آگے چل کر دیکھیں گے کہ شکل/صورت اور مواد (Content) کی اس واضح تقسیم میں بعد ازاں ضابطہ/صورت پسندوں یعنی فارمالسٹس نے ترمیم کر دی تھی مگر یہ ایک حقیقت ہے کہ

فارمالسٹس نے جدید تنقید نگاروں (New Critics) کی جانب سے جمالیاتی شکلوں کو اخلاقی اور ثقافتی رنگ میں رنگنے کے رجحان سے گریز ہی کیا۔ ان کا مقصد یہی رہا کہ ایسی مثالیں یا مفروضے (سائنسی روح کے ساتھ) تشکیل دیے جائیں جن کے ذریعے یہ وضاحت کی جاسکے کہ ادبی تدبیروں (Devices) کے ذریعے کس طرح جمالیاتی اثرات پیدا کیے جاتے ہیں اور یہ کہ ''ادبی'' شکل کس طرح ''اضافی ادبی'' سے مختلف بھی ہے اور وابستہ بھی ہے اگر چہ جدید نقاد ادب کو انسانی فہم وفراست کی ہی ایک شکل سمجھتے تھے، مگر فارمالسٹس کے خیال میں یہ زبان کا ایک طرح سے مخصوص استعمال کا نام ہے۔

فارملزم (Formalism) کا تاریخی ارتقا

فارملسٹ کی تعلیمات/ نظریات ۱۹۱۷ء کے روسی انقلاب سے پہلے ہی ماسکو لنگوئسٹک سرکل (Moscow Linguistic Circle) جس کی بنیاد ۱۹۱۵ء میں رکھی گئی تھی اور اپو جاز (Opojaz) جو کہ "Society for the Study of Poetic Language" کا مخفف ہے اور جس کا آغاز ۱۹۱۶ء میں ہوا تھا کی صورت میں جڑیں پکڑ چکے تھے۔ اوّل الذکر گروپ کی نمایاں/ سرکردہ شخصیت رومن جیکسبن تھی جس نے آگے چل کر ۱۹۲۶ء میں پراگ لنگوئسٹک سرکل کی بنیاد رکھنے میں معاونت کی تھی۔ وکٹر شکلووسکی (Shklovsky) اور بورس اکنبام (Boris Eikenbaum) مؤخر الذکر گروپ کی نمایاں شخصیات تھیں۔ اس سلسلے میں ابتدائی طور پر تحریک فیوچرسٹس نے فراہم کی تھی جن کی جنگ عظیم اوّل سے قبل کی فنکارانہ سرگرمیوں کا ہدف گلی سڑی بورژوائی ثقافت اور خاص طور پر شاعری اور بصری فنون کے حوالے سے چلنے والی سمبالسٹ (Symbolist) تحریک کی تکلیف دہ باطن شناسی (Soul Searching) تھا۔ وہ لوگ بریژوف کی طرح کے شاعروں کا جن کا اصرار تھا کہ شاعر ''داسراروں کا امین'' ہوتا ہے مضحکہ اڑایا کرتے تھے۔ ''مطلق'' کی جگہ معروضیت پسند فیوچرسٹ شاعر مایاکووسکی (Mayakovsky) نے مشینی دور کی چنگھاڑی مادیت پرستی کو شاعری کا محور قرار دے دیا۔ تاہم یہ بات غور طلب ہے کہ فیوچرسٹس بھی ریئلزم (Realism) یا حقیقت پسندی کے اتنے ہی مخالف تھے جتنے کہ سمبالسٹس تھے: ''انھوں نے شعروادب کی ''خودکفیل دنیا'' کا جو نعرہ لگایا تھا اس نے الفاظ کی خود میں سمائی آواز کے نمونے بنانے کی خصوصیت کو جو کہ ان کی اشیا کی طرف اشارہ کرنے والی خصوصیت سے الگ اور نمایاں حیثیت رکھتی ہے دباؤ کا شکار کردیا۔ فیوچرسٹس نے اپنے آپ کو انقلاب

کے پیچھے لگا دیا اور اس امر پر زور دیا کہ فن کار کا کردار اصل میں ایک (پرولتاری) اشیائے صنعت وحرفت پیدا کرنے والے کا ہے۔ دمیزیف (Dmitriev) نے کھلے عام کہہ دیا کہ ''فنکار اب ایک معمار اور ٹیکنیشن ہے، ایک لیڈر اور نگران کارکن ہے''، کنسٹرکٹوسٹس (The Constructivists) نے اس دلیل کو اس کی انتہا تک پہنچا دیا اور ''فن کی پیداوار'' کے نظریے کو عملی جامہ پہنانے کے لیے کارخانوں کے اندر گھس گئے۔

اس پس منظر میں فارمالسٹس نے ایک ایسا ادبی نظریہ جنم دیا جس کا تعلق لکھاری کی تکنیکی مہارت اور صنعت گری کے فن سے تھا۔ انھوں نے پرولتاریوں کی شاعروں اور فنکاروں کے حوالے سے کی جانے والی لفاظی کو نظر انداز کر دیا مگر انھوں نے ادبی عمل کے مکینکی نظریے کو کچھ حد تک اپنائے رکھا۔ شکلووسکی بھی اپنے رویے میں اس حد تک مادیت پرست تھا جتنا کہ مایا کووسکی اوّل الذکر کی طرف سے ادب کی ان الفاظ میں مشہور زمانہ تعریف کہ یہ ''ہر قسم کا اسلوب پیش کرنے کے لیے اختیار کیے گئے حربوں کا مجموعہ ہے'' فارملزم کے اس ابتدائی مرحلے کا نچوڑ پیش کر دیتی ہے۔

شروع شروع میں فارمالسٹس کو روس کے اندر جو کہ خانہ جنگی، بیرونی مداخلتوں اور اس کے انجام کے طور پر آنے والی سماجی واقتصادی بدحالی میں گھرا ہوا تھا اپنا نظریہ فروغ دینے کی کھلی آزادی تھی۔ تاہم ٹراٹسکی کی طرف سے ادب اور انقلاب کی دنیا میں فارمالسٹس پر کی جانے والی باریک بین تنقید کے نتیجے میں ایک نئے دفاعی مرحلے یا دور کا آغاز ہو گیا جس کا اختتام جیکبس/ٹینیانوف کے مقالے (۱۹۲۸ء) کی صورت میں ہوا۔ بعض لوگوں کی رائے میں مؤخر الذکر تبدیلیاں خالص فارملزم کی شکست اور کمیونسٹ ''سماجی اختیار/غلبے'' کی پسپائی کی غماز تھیں۔ میری دلیل یہ ہے کہ ۱۹۳۰ء میں سرکاری حمایت سے محرومی کے نتیجے میں تحریک کے خاتمے سے پہلے سماجی پہلوؤں پر غور کرنے کی ضرورت نے اس دور میں چند بہترین ادبی تخلیقات کو جنم دیا، خاص طور پر ''باختن مکتب'' کی تحریروں کی صورت میں جن میں فارمالسٹس اور مارکسٹ روایات کو بہت ہی مؤثر طریقے سے یوں یکجا کر دیا گیا کہ اس سے بعد میں آنے والی تبدیلیوں کی پیش بینی ہو گئی۔ زیادہ ساختیاتی (Structuralist) قسم کا فارملزم جس کا آغاز جیکبسن اور ٹینیانوف نے کیا تھا چیک (Szech) فارملزم کی صورت میں جاری رہا (خاص طور پر پراگ لینگوئسٹک سرکل کی طرف سے) جب تک کہ نازی ازم نے اس کا خاتمہ نہیں کر دیا۔ اس گروپ کے کچھ ارکان بشمول رینی ویلک (Rene Wellek) اور رومن

جیکبسن امریکا نقل مکانی کر گئے جہاں انھوں نے ۱۹۴۰ء اور ۱۹۵۰ء کی دہائی کے دوران جدید تنقید (New Criticism) کے فروغ پر گہرے اثرات مرتب کیے۔

فن بطور وسیلہ/ تدبیر

فارملسٹس کی طرف سے تکنیک پر زیادہ زور دینے کا نتیجہ یہ نکلا کہ انھوں نے ادب کو الفاظ کا مخصوص (طریقے سے) استعمال سمجھ لیا جو کہ اپنی انفرادیت "عملی"☆ زبان کے بگاڑ اور اس سے انحراف کے ذریعے حاصل کرتا ہے۔ عملی زبان کو رابطے کے مقصد کے لیے استعمال کیا جاتا ہے جبکہ ادبی زبان کا کوئی عملی فریضہ نہیں ہوتا اور اس کے ذریعے ہم محض چیزوں کو مختلف انداز میں دیکھنے کے قابل ہوتے ہیں۔ اس اصول کا اطلاق جیرارڈ مینلے ہاپکنز جیسے لکھاری پر بھی بڑی آسانی سے کیا جا سکتا ہے۔ جس کی زبان اس طرح "مشکل" ہے کہ ہماری توجہ اس کی "ادبی" حیثیت پر مرکوز ہو جاتی ہے۔ پرانے فارملسٹس "ادبی پن" کو "شاعرانہ پن" کے حوالے سے شناخت کرتے تھے۔ یہ ظاہر کرنا آسان ہے ادبی زبان فطری طور پر کوئی وجود نہیں رکھتی۔ ہارڈی کی تصنیف "Under the Greenwood Tree" کو سرسری انداز میں کھولتے ہوئے میں نے یہ مکالمہ پڑھا:

"How long Will you be?"
"Not long. Do wait and talk to me"

ان الفاظ کو "ادبی" سمجھنے کی ہرگز کوئی بھی لسانی وجہ دکھائی نہیں دیتی۔ ہم انھیں محض ابلاغ کا عمل سمجھنے کی بجائے اس لیے ادبی الفاظ سمجھتے ہیں کیونکہ ہم انھیں ایسی تحریر کے اندر پڑھتے ہیں جسے ہم ادبی تحریر سمجھتے ہیں۔ جیسا کہ ہم دیکھیں گے ٹینیا نوف اور دیگر لوگوں نے "ادبیت" کا ایک زیادہ متحرک نظریہ پروان چڑھایا جس میں اس مسئلے سے احتراز کیا گیا ہے۔

جو چیز "ادب" کو "عملی" زبان سے نمایاں کرتی ہے وہ اس کی خصوصیت ترکیبی (Constructed Quality) ہے۔ فارملسٹس کے نزدیک شاعری زبان کے بہترین ادبی استعمال کا نام تھا: یہ ایک طرح سے "ایسا کلام ہے جو کہ اپنی پوری کی پوری صوتی ترکیب و ترتیب کے اندر منظم ہوتا ہے"۔ اس کا سب سے اہم ترکیبی عنصر اس کا صوتی توازن (Rhythm) ہے۔ ڈونے کی نظم "A Nocturnal upon St.Lucies Day" کے بند

☆ "عملی" سے مراد روزمرہ کے معمولات کی عام زبان ہے لیکن اصل میں چونکہ "Practical" لکھا ہے، اس لیے اس کا ترجمہ "عملی" کر دیا گیا ہے۔

نمبر۲ کے ایک مصرعے پر غور کریں۔

For I am every dead thing

اگر اس کا فارملسٹس کے نقطۂ نظر سے تجزیہ کیا جائے تو ہماری توجہ ایک مضمر/ در پردہ آئمبک (Iambic) لہر کی طرف چلی جائے گی (جو پہلے بند کے مساوی مصرع میں اتاری گئی ہے:

"The sunne is spent, and now his flasks"

بند نمبر۲ کے مصرع میں ہماری توقعات کو اس وقت دھچکا لگ جاتا ہے جب "dead" اور "thing" کے درمیان ایک حرف علت (vowel) پر مبنی رکن کلمہ (Syllable) چھوڑ دیا جاتا ہے؛ ہم اسے روایت سے ہٹ کر خیال کرتے ہیں اور یہی وہ چیز ہے جو جمالیاتی اہمیت پیدا کرتی ہے۔ایک فارملسٹ دو مصرعوں کے درمیان ترکیب نحوی (Syntach) کے امتیازات کی بنا پر صوتی توازن میں پیدا ہونے والے باریک نوعیت کے اختلافات کو بھی محسوس کرے گا (مثال کے طور پر پہلے مصرع میں درمیانی وقفہ "Caesura" بہت نمایاں ہے جبکہ دوسرے میں بالکل نہیں ہے)۔شاعری عملی زبان پر نیا تلاقسم کا تشدد کرتی ہے، جسے پھر اس طرح سے بگاڑ دیا جاتا ہے کہ ہماری توجہ اس کی ترکیبی نوعیت کی طرف چلی جائے۔

فارملزم کے ابتدائی مرحلے میں اس پر وکٹر شکلووسکی کا غلبہ رہا ہے جس کی نظریہ سازی جس پر فیوچرسٹس کے اثرات رہے ہیں بہت ہی جاندار اور روایت شکن رہی ہے۔ جہاں سمبالٹس یا علامت پسندوں کا یہ نظریہ تھا کہ شاعری لامحدود کا یا پھر ان دیکھی حقیقت کا اظہار ہے وہاں شکلووسکی کا زاویہ نظر مبنی بر حقیقت تھا جس کے تحت ان تکنیکوں کی وضاحت کی جاتی ہے جو لکھاری مخصوص اثرات پیدا کرنے کے لیے استعمال کرتے ہیں۔

شکلووسکی نے اپنے ایک بہت ہی دلکش تصور کو ''نامانوس بنانے کا عمل'' یعنی (Defamiliarization) یا (Astranenie) کا نام دیا ہے۔اس کی دلیل یہ تھی کہ ہم اشیاء کے مشاہدات کی تازگی کبھی بھی برقرار نہیں رکھ سکتے؛ ایک ''معمول کے مطابق'' وجود کے تقاضے تبھی پورے ہو سکتے ہیں اگر انھیں کافی حد تک خودکار (Automatized) کر دیا جائے۔ یہ کہ ورڈز ورتھ کا وہ معصوم جس کی وساطت سے قدرت ''ایک خواب'' کی شان وشوکت اور تازگی'' برقرار رکھتی ہے وہ انسانی شعور کی معمول کی کیفیت نہیں ہے۔

فن کا یہ ایک خاص فریضہ ہے کہ وہ ہمیں ان اشیاء کا شعور لوٹا دے جو ہماری روزمرہ کی آ گاہی کے معمول کی چیزیں ہیں۔ اس بات پر لازماً زور دینا چاہیے کہ فارمالسٹس رومانی شعراء کے برعکس بذات خود مشاہدات میں اتنی دلچسپی نہیں رکھتے تھے جتنی کہ ان تدبیروں یا تراکیب میں جن کے ذریعے نامانوسیت "defamiliarization" کا تاثر پیدا ہوتا ہے۔ ''آرٹ برائے تکنیک'' (۱۹۱۷ء)، میں شکلووسکی اس کی وضاحت اس طرح کرتا ہے۔

''فن کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ اشیاء کا احساس اس طرح دلایا جائے جس طرح کہ وہ ادراک میں اُترتی ہیں نہ کہ ایسے جیسے کہ عام زندگی کے معمولات میں غیر اہم انداز میں جانی جاتی ہیں۔ فن کی تکنیک یہ ہے کہ اشیاء کو ''نامانوس'' بنایا جائے، صورتوں کو پیچیدہ بنایا جائے، ادراک کی پیچیدگی اور طوالت کو بڑھایا جائے کیونکہ ادراک کا عمل بذات خود ایک جمالیاتی مقصد ہے اور اسے لازماً طوالت دی جائے۔ فن کسی بھی شے کو فن سے بھرپور انداز میں پیش کرنے کا نام ہے۔ چیز بذات خود اہم نہیں ہے۔''

(Shklovsky's Empasis)

فارمالسٹس اٹھارھویں صدی کے دور کے انگریز لکھاریوں کا حوالہ بڑے شوق سے دیتے تھے، لارنس سٹرن اور جوناتھن سوئفٹ۔ ٹوماشے وسکی یہ بتاتا ہے کہ گلیورز ٹریولز میں کس طرح بیگانگی کا تدبیریں (Devices) استعمال کی گئی ہیں۔

یورپ کے سیاسی۔ سماجی نظام کی طنزیہ تصویر پیش کرنے کے لیے گلیور اپنے مالک (ایک گھوڑے) کو انسانی معاشرے میں حکمران طبقے کی روایات کے بارے میں بتاتا ہے۔ ہر ایک چیز کو مکمل درستگی کے ساتھ بیان کرنے کے لیے وہ ان نرم ملائم جملوں اور جعلی یا بے حقیقت روایات کا لبادہ اتار پھینکتا ہے جو جنگ، طبقاتی کشمکش، پارلیمانی سازباز وغیرہ کو قابل جواز بناتے ہیں۔ اپنی زبانی یا لفظی توجیہہ سے محروم ہو جانے اور یوں نامانوس بن جانے کی بنا پر یہ موضوعات اپنی مکمل دہشتناکی کے ساتھ جلوہ گر ہو جاتے ہیں۔ لہٰذا سیاسی نظام ......غیر ادبی مواد...... پر تنقید ناول میں ادبی وفنی لحاظ سے تحریکیاتی اور بھرپور طریقے سے کی گئی ہے۔

پہلی نظر میں یہ روئداد یا نقطۂ نظر بذات خود نئے ادراکی مواد (''جنگ'' اور ''طبقاتی کشمکش'' پر

''دہشت'') پرزورڈالتا دکھائی دیتا ہے۔مگر اصل میں ٹوماشے وسکی کو جو چیز دلچسپ نظر آتی ہے وہ ''غیر ادبی مواد کو فنکارانہ طریقے سے دوسری شکل دینا ہے۔ بیگانگی، دنیا کے حوالے سے ہمارے ردعمل کو تبدیل کر دیتی ہے مگر صرف اس صورت میں جب ہم عادت کے تحت کیے گئے اپنے مشاہدات کو ادبی شکل دینے کے عمل کے تابع کر دیتے ہیں۔

سٹرن کے "Tristram Shandy" پر لکھے گئے اپنے مقالے (Monograph) میں شکلووسکی ہماری توجہ ان طریقوں کی طرف دلاتا ہے۔جن کے تحت جانے پہچانے اعمال/حرکات کو آہستہ روی کا شکار کر کے، تاخیر پیدا کر کے یا رکاوٹ/مداخلت کے ذریعے بیگانہ بنا دیا جاتا ہے۔اعمال یا حرکات کو تاخیر کا شکار کرنے یا طول دینے کے نتیجے میں ہماری توجہ ان کی طرف مبذول ہو جاتی ہے تاکہ جانے پہچانے مناظر اور حرکات خود کار طریقے سے زیر مشاہدہ آنا بند ہو جائیں اور یوں نامانوس لگنے لگیں۔مسٹر شینڈی کو جو اپنے بیٹے ٹرسٹرام کی ٹوٹی ہوئی ناک کے بارے میں سننے کے بعد اپنے بستر پر مایوسی کی حالت میں لیٹا ہوتا ہے، روایتی انداز میں بھی بیان کیا جا سکتا تھا (وہ اپنے بستر پر غم ناک حالت میں پڑا ہوا تھا) یعنی یہ کہا جا سکتا تھا کہ:"he lay morun fully upon his bed" مگر سٹرن نے مسٹر شینڈی کے جسمانی انداز کو نامانوس انداز میں پیش کرنے کا فیصلہ مندرجہ ذیل الفاظ میں کیا:

> "The palm of his right hand, as he fell upon the bed, receiving his forehead, and covering the greater part of both his eyes, gently sunk down his head (his elbow giving way backwards) till his nose touched the quilt: his left arm hung insensible over the side of the bed, his knuckles recliming upon the handle of the chamber pot......"

یہ مثال بڑے دلچسپ انداز میں یہ ظاہر کر رہی ہے کہ اکثر اوقات چیزوں/صورت حال کو نامانوس انداز میں بیان/پیش کرنے کا عمل مشاہدے یا ادراک کو نہیں بلکہ محض مشاہدے یا ادراک کے انداز کو متاثر کرتا ہے۔مسٹر شینڈی کے انداز میں ڈھب کو آہستہ روی سے بیان کر کے سٹرن ہمیں غم کی کسی نئی کیفیت سے آشنا نہیں کرتا، ایک جانے پہچانے انداز کا نیا ادراک نہیں دیتا بلکہ لفظی اظہار کا ایک عظیم تر انداز ہے۔شکلووسکی جس چیز کی ستائش کرتا نظر آتا ہے وہ سٹرن کا غیر ادبی مفہوم میں ادراک کو اہمیت نہ دینا ہے۔اظہار یا بیان کرنے

کے حقیقی عمل پر اس طرح زور دینے کو اپنی تکنیک کھول کر رکھ دینا یعنی "Laying Bare" کہتے ہیں۔ بہت سے قارئین کو سٹرن کا ناول اس لیے اشتعال انگیز لگتا ہے کیونکہ اس میں وہ مسلسل خود اپنی ہی ناول نگاری کی ساخت کی طرف رجوع کرتا ہے مگر اپنی ہی تدبیروں یا ترکیبوں کو کھول کر رکھ دینا ہی شکلووسکی کے خیال میں وہ سب سے اہم ادبی خصوصیت ہے جو کسی ناول میں پائی جا سکتی ہے۔

''نامانوسیت پیدا کرنا'' اور ''آشکار کر دینا'' دونوں ایسے تصورات ہیں جنھوں نے برٹولڈ بریخت کے مشہور زمانہ ''اثر بیگانگی'' پر اثرات مرتب کیے۔ اس کلاسیکی نصب العین یا آدرش کو کہ فن کو اپنے طریقہ ہائے عمل پوشیدہ رکھنے چاہئیں (Ars Celare Arten) فارمالسٹس اور بریخت نے براہِ راست چیلنج کر دیا تھا۔ کیونکہ ادب کو تحریر یا کلام کی ایک بلا جوڑ یا ہموار وحدت اور حقیقت کی فطری عکاسی کے طور پر پیش کرنا ایک طرح کا فریب اور بریخت کے مطابق سیاسی لحاظ سے رجعت کی دلیل ہے۔ مثال کے طور پر بریخت کی ایک تخلیق میں مردانہ کردار ایک اداکارہ بھی ادا کر سکتی ہے تاکہ اس کردار کے فطری پن اور مانوسیت کو مسمار کر دیا جائے اور اس کو نامانوسیت کا رنگ دے کر حاضرین کی توجہ کا رخ اس کے مخصوص مردانہ پن کی طرف موڑا جائے فارمالسٹس نے اس تدبیر یا ترکیب کے ممکنہ سیاسی استعمالات کی پیش بینی کی تھی کیونکہ انکی توجہ خالص تکنیکی پہلوؤں پر مرکوز رہی۔

داستان گوئی/ حکایت

یونانی المیوں میں ایسی روایتی داستانوں کے خاکے تیار کیے جاتے تھے جو واقعات کے ایک سلسلے پر مشتمل ہوتے۔ فن شاعری (Poetics) کے چھٹے حصے میں ارسطو نے ناول/ ڈرامے کی کہانی (Mythos) کے پلاٹ (Plot) کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے ''واقعات کی ترتیب'' ایک پلاٹ یعنی کہانی کا خاکہ اس کہانی سے واضح طور پر الگ ہوتا ہے جس پر اس پلاٹ یا خاکے کی بنیاد رکھی جاتی ہے۔ پلاٹ ان واقعات کو فنکارانہ انداز میں مربوط و مرتب کرنے کا نام ہے جو کہانی کی تشکیل کرتے ہیں۔ ایک یونانی المیے کا آغاز عموماً کسی منظر کی بازگشت (Flashback) یعنی کہانی کے ان واقعات کے اعادے یا خلاصے سے ہوتا ہے جو ان واقعات سے قبل پیش آئے جن کو پلاٹ یا خاکے کے لیے منتخب کیا گیا تھا۔ ورجل (Virgil) کی "Aeneid" اور ملٹن کی جنت گمشدہ (Paradise Lost) میں قاری اشیاء کے درمیان (In Medias Ress) میں ڈوب جاتا ہے اور کہانی کے ابتدائی واقعات پلاٹ کے مختلف مراحل میں بڑے فنکارانہ انداز میں اور اکثر

گزشتہ واقعات کے بیان کی شکل میں متعارف کرائے جاتے ہیں۔ آ ئیپاس (Aeneas) کا رنج میں
ٹرائے کے ڈیڈو کے قبضے میں چلے جانے کے واقعے کا بیان ہے اور پیراڈائز میں رافیل جنت میں جنگ کو آدم
اور حوا سے بیان کرتا ہے۔

روسی فارمالسٹس کے''نظریہ داستان گوئی'' میں کہانی اور پلاٹ کے درمیان فرق کو بہت اہمیت دی
گئی ہے۔ وہ اس امر پر زور دیتے ہیں کہ صرف پلاٹ (Sjuzet) ہی صحیح معنوں میں ادبی ہوتا ہے جبکہ کہانی
(Fabula) محض ایک ایسے خام مواد کی طرح ہے جسے لکھاری کے نظم وترتیب دینے والے ہاتھوں کا انتظار ہوتا
ہے۔ تاہم جیسا کہ سٹرن پر شکلووسکی کے مضمون سے ظاہر ہوتا ہے فارمالسٹس کا پلاٹ کے حوالے سے تصور
ارسطو سے زیادہ انقلابی تھا۔''ٹرسٹرام شینڈی'' کا پلاٹ محض کہانی کے واقعات کی ترتیب نہیں ہے بلکہ ان تمام
تدابیر یا تراکیب کا نام بھی ہے جو بیان میں خلل ڈالنے یا طول دینے کے لیے استعمال کی گئی ہیں۔ موضوع سے
گریز یا جملۂ معترضہ، فن طباعت یا طرز عبارت (Typographical) کے کرتب، کتاب کے کچھ اجزاء
(پیش لفظ، انتساب وغیرہ) کو ادھر ادھر کر دینا، بیان کو طویل دینا وغیرہ یہ سب ایسی تدبیریں یا ترکیبیں ہیں جو
ہمیں ناول کی شکل کی طرف متوجہ کرتی ہیں۔ اس مثال میں''پلاٹ'' ایک طرح سے واقعات کی متوقع رسمی
ترتیب کے اصولوں کی خلاف ورزی ہے۔ پلاٹ کی متوقع انداز میں ترتیب کی امیدوں پر پانی پھیر کر سٹرن
بذات خود پلاٹ کی تیاری کے عمل کے ادبی ہونے کی طرف توجہ دلاتا ہے اس طرح سے شکلووسکی ہرگز ارسطو کے
فلسفے کا پیروکار نہیں ہے۔ آخر میں ارسطو کے فلسفے پر مبنی بڑی احتیاط سے ترتیب دیے گئے پلاٹ سے ہمیں انسانی
زندگی کے ضروری اور مانوس حقائق سے آگاہی ملنی چاہیے؛ اس میں معقولیت اور ایک مخصوص ناگزیریت کا عنصر ہونا
چاہیے۔ اس کے برعکس فارمالسٹس اکثر اوقات پلاٹ کے نظریے کو نامانوس بنانے کے عمل سے منسلک کر دیتے
تھے: پلاٹ ہمیں واقعات کو مانوس اور روایتی انداز میں دیکھنے سے روکتا ہے۔

ترغیب

بورس ٹوماشتے وسکی پلاٹ کی سب سے چھوٹی اکائی کو"Motif" یعنی نمایاں خیال کہتا تھا جسے ہم
واحد بیان یا عمل سمجھ سکتے ہیں۔ وہ''پابند'' اور''آزاد'' مائفس کے درمیان فرق کرتا ہے۔ ایک پابند مائف کہانی
کے تقاضوں کے تابع ہوتا ہے جبکہ آزاد مائف کہانی کے نقطۂ نظر سے غیر ضروری ہوتا ہے۔ تاہم ادبی نقطۂ نظر

سے ''آزاد'' ماٹفس فن کی توجہ کا مرکز بننے کے امکانات رکھتے ہیں۔ مثال کے طور پر رافیل کو' جنت میں جنگ بیان کرنے کے لیے رکھنے کی تدبیر یا ترکیب ایک ''آزاد'' ماٹف ہے کیونکہ یہ متذکرہ کہانی کا حصہ نہیں ہے۔ تاہم یہ بذات خود جنگ کا قصہ بیان کرنے سے رسمی طور پر زیادہ ضروری ہے کیونکہ اس طرح سے ملٹن اس قابل ہوجاتا ہے کہ وہ بڑی فنکاری سے واقعات کے بیان کو مجموعی پلاٹ کا حصہ بنادے۔

اس حکمت عملی سے رسمی تراکیب کو روایتی انداز میں ''مواد'' کے تابع کرنے کا عمل معکوس ہوجاتا ہے۔ فارمالسٹس کسی حد تک گمراہ کن انداز میں کسی نظم کے تصورات، موضوعات اور ''حقیقت'' کی طرف اس کے حوالوں کو محض ایک ایسا خارجی بہانہ سمجھتے ہیں جو لکھاری کو رسمی تراکیب استعمال کرنے کے لیے درکار ہوتا ہے۔ وہ ان خارجی ادبی مفروضوں پر انحصار کو ''ترغیب'' کہتے تھے۔ شکلووسکی کے مطابق ''ٹرسٹرام شینڈی'' ترغیب سے مکمل طور پر محروم ہونے کی بنا پر قابل ذکر ہے؛ ناول پورے طور پر رسمی تراکیب پر مشتمل ہے جو ''آشکار'' کردی گئی ہیں۔

''ترغیب'' کی سب سے مانوس قسم وہ ہے جسے ہم عموماً ''حقیقت پسندی'' کہتے ہیں۔ کوئی بھی تخلیق خواہ کتنے ہی رسمی انداز میں ساخت کی گئی ہو ہم پھر بھی اکثر اوقات یہ توقع رکھتے ہیں کہ ہمیں اس کے ''حقیقی'' ہونے کا گماں ہو۔ ہم ادب سے یہ توقع رکھتے ہیں کہ یہ ہمیں ''زندگی سے مشابہ'' لگے اور اگر چند ایک کردار یا بیانیہ انداز ہماری حقیقی زندگی کے حوالے سے توقعات پر پورا اترنے میں ناکام رہیں تو ہمیں جھنجھلاہٹ ہوسکتی ہے۔ ''ایک محبت کرنے والا انسان اس طرح کے طرز عمل کا مظاہرہ نہیں کرے گا'' اور ''اس طبقے کے لوگ اس طرح کی بات نہیں کریں گے'' اس طرح کے ریمارکس یا تبصرہ ہم اس وقت کرسکتے ہیں جب ہم کسی مبنی بر حقیقت ترغیب کی ناکامی کو محسوس کرتے ہیں۔ دوسری طرف جیسا کہ ٹوماشے وسکی نے ظاہر کیا تھا جب ہم ایک مرتبہ نئے رسوم و رواج قبول کرنا سیکھ لیتے ہیں تو پھر ہر طرح کے خرافات اور غیر یقینی امکانات کے عادی ہوجاتے ہیں۔ ہم اس غیر یقینی طریقے کا احساس کرنے میں ناکام ہوجاتے ہیں جس کے مطابق مہماتی کہانیوں میں ہیرو ہمیشہ عین اس وقت بچالیا جاتا ہے جب وہ ولن کے ہاتھوں مرنے والا ہوتا ہے۔

''ترغیب'' کا موضوع بعد میں آنے والے ادبی نظریے میں بہت حد تک اہمیت اختیار کرگیا۔ جوناتھن سلر نے عمومی موضوع کی اس وقت بڑی صفائی سے تلخیص کردی تھی جب اس نے یہ تحریر کیا: ''کسی چیز کی

دوسری چیز سے مماثلت پیدا کرنے یا اس کی تشریح کرنے کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ اسے ثقافت کے فراہم کردہ ضابطے کے تحت لایا جائے اور ایسا کرنے کے لیے عموماً اس کے بارے میں گفتگو کے ایسے طریقوں میں بات چیت کی جاتی ہے جسے ثقافت فطری قرار دیتا ہے۔''

انسانوں میں انتہائی بے تکی اور منتشر تحریر و تقریر میں بھی ربط پیدا کرنے کے طریقے دریافت کرنے کی لامحدود صلاحیت پائی جاتی ہے۔ ہم متن کو بیگانہ اور اصول وضوابط سے باہر رہنے کی اجازت نہیں دیتے؛ ہم اسے فطری رنگ میں رنگنے اور اس کی زبان یعنی متن کے الفاظ/ ذریعۂ اظہار کو معدوم کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ جب کبھی ہم ہمارے سامنے کوئی ایسا صفحہ آجاتا ہے جس پر کوئی بے ترتیب یا انگل بچو قسم کی تصویریں یا نقوش بنے ہوں تو ہم انھیں کسی منتشر خیالی کے حامل دماغ سے منسوب کر کے یا انھیں منتشر اور بے ہنگم دنیا کا عکس خیال کر کے فطری رنگ دینے کو ترجیح دیتے ہیں بجائے اس کے کہ اس بے ترتیبی کو عجیب اور نا قابل تشریح تسلیم کر لیں۔ فارمالسٹس نے متن کی ان خصوصیات کی طرف توجہ دے کر جو چیزوں کو فطری رنگ میں رنگنے کے بے رحم/ متواتر عمل کی مزاحمت کرتی ہیں۔ ساخت پسندانہ اور مابعد ساخت پسندانہ (Post-structuralist) سوچ کی پیش بینی کر دی تھی۔ شکلووسکی نے ٹرسٹرام شینڈی کے بے ڈھنگے قسم کے انتشار کو کم کر کے اسے ٹرسٹرام کے عجیب وغریب دماغ کے تاثر تک محدود رکھنے سے انکار کر دیا اور اس کی بجائے ناول کی اس شدید ادبی نوعیت کی طرف توجہ دلائی جو فطری رنگ دینے کے عمل کی مزاحمت کرتی ہے (اور آپ آخر کار اس سے احتراز نہیں کر سکتے)۔

حاوی/ ذی اثر (The Dominant)

یہ بات بتدریج ظاہر ہوگئی کہ ادبی تراکیب (Devices) ایسے مخصوص مہرے نہیں تھے جنھیں ادبی کھیل میں اپنی مرضی سے حرکت دی جا سکے۔ ان کی قدر اور مفہوم میں وقت اور سیاق وسباق کے ساتھ بھی تبدیلی آتی گئی۔ اس صورت حال کے احساس کے ساتھ ہی ''ترکیب'' کی جگہ ''فریضہ'' ایک رہنما تصور کے طور پر سامنے آ گیا۔ اس تبدیلی کے اثرات دوررس تھے۔ اب فارمالسٹس کو ''مواد'' (Content) کے لاینحل استرداد کے عذاب سے نجات مل گئی مگر وہ ''نامانوسیت کے عمل'' کے مرکزی اصول کو ادب کا حصہ بنانے میں کامیاب ہو گئے جس کا مطلب یہ ہے کہ اب انھیں ادب میں نامانوسیت کے عمل کی حقیقت کے بارے میں

بات کرنے کی ضرورت نہیں تھی بلکہ اس کی بجائے وہ بذات خود ادب کو نامانوس کرنے کا حوالہ دے سکتے تھے۔ کسی بھی تخلیقی کام کے اندر پائے جانے والے عناصر ''خودکار'' بن سکتے ہیں یا پھر ایک مثبت جمالیاتی فریضے کے حامل ہو سکتے ہیں۔ ایک ہی طرح کی ترکیب مختلف جمالیاتی فریضوں کی حامل ہو سکتی ہے یا پھر مکمل طور پر خودکار بن سکتی ہے۔ مثال کے طور پر قدیم اسالیب/ الفاظ اور لاطینی لفظوں کی ترتیب کسی طویل رزمیہ نظم میں بڑے ''ارفع'' فریضے کی حامل ہو سکتی ہے اور کسی طنزیہ ڈرامے میں بڑے طعن آمیز فریضے کی یا پھر ایک عام ''شاعرانہ انداز/ رجحان'' کے طور پر مکمل طور پر خودکار بھی بن سکتی ہے۔ آخری صورت میں قاری ترکیب کا ''ادراک'' بحیثیت عملی عنصر نہیں کرتا اور یہ اسی طرح ہی معدوم ہوتی چلی جاتی ہے جس طرح عمومی ادراکات خودکار ہوتے چلے جاتے ہیں اور انھیں پھر اتنی اہمیت نہیں دی جاتی۔ ادبی کاموں کو متحرک نظاموں کی طرح سمجھا جاتا ہے جن میں عناصر کی ساخت پیش منظر اور پس منظر کے حوالے سے بنائی جاتی ہے۔ اگر ایک مخصوص عنصر معدوم یا متروک ہو جائے (شاید قدیم انداز کا) تو پھر دوسرے عناصر ادبی نظام کے اندر غالب یا حاوی ہو کر حرکت میں آ جائیں گے (شاید پلاٹ یا صوتی توازن کی صورت میں)۔ ۱۹۳۵ء میں رقمطراز ہوتے ہوئے جیکبسن نے ''حاوی یا ذی اثر'' کو گزرے دور کا اہم فارمالسٹ تصور قرار دیا تھا اور اس کی تعریف ان الفاظ میں کی تھی ''تخلیقی کام کا مرکزی جزو؛ جو باقی اجزا پر غالب ہوتا، ان کا تعین کرتا اور انھیں تبدیل کر دیتا ہے۔'' وہ فنکارانہ ساخت کے اس نظریے کے غیر میکانکی پہلو پر درست طریقے سے زور دیتا ہے۔ حاوی یا ذی اثر جزو یا عنصر تخلیقی کام کو اپنی حتمی یا ٹھوس شکل پر توجہ مرکوز کرنے اور اس کی وحدت یا مکمل ترتیب (Gestalt) کو سہل بنانے کا کام سرانجام دیتا ہے۔ نامانوسیت پیدا کرنے کا تصور ہی تبدیلی اور تاریخی ارتقا کی دلالت کرتا تھا۔ بجائے دائمی تنوع یا رنگارنگی تلاش کرنے کے جو سارے عظیم ادب کو ایک ہی ضابطے یا معیار کے تحت یکجا کر دیتی ہے، فارمالسٹس ادب کی تاریخ کو ایک مستقل انقلاب کی تاریخ کے طور پر دیکھنے کی طرف مائل تھے۔ ہر نئی تبدیلی مانوسیت کے بے جان ہاتھ اور معمول کے مطابق ردعمل کو مسترد کر دینے کی ایک کوشش ہوتی ہے۔ حاوی یا ذی اثر کے اس جاندار تصور کی بدولت فارمالسٹس کو ادبی تاریخ کی وضاحت کا ایک کارآمد طریقہ ہاتھ آ گیا تھا۔ شاعرانہ یا منظوم شکلیں بے تکے یا بے قاعدہ طریقے سے تبدیل ہوتی اور پروان نہیں چڑھتیں بلکہ یہ ''حاوی یا ذی اثر عنصر کی تبدیلی'' کا نتیجہ ہوتی ہیں؛ شاعرانہ طریق عمل میں مختلف عناصر کے مابین باہمی

تعلق مسلسل تبدیل ہوتا رہتا ہے جیکبسن نے اس دلچسپ تصور کا اضافہ کیا کہ ایک مخصوص دور کے فن شاعری کو ایسا حاوی یا ذی اثر عنصر تحریک دے سکتا ہے جو غیر ادبی قواعد وضوابط سے اخذ کیا گیا ہو۔ نشاۃ ثانیہ کی شاعری کا حاوی یا ذی اثر بصری فنون سے اخذ کیا گیا تھا؛ رومانوی شاعری نے اپنا رخ موسیقی کے حوالے سے متعین کیا؛ اور حقیقت پسندی (Realism) کا حاوی عنصر لفظوں کا فن (Verbal Art) ہے۔ تاہم حاوی عنصر کوئی بھی ہو یہ دوسرے عناصر کو جمالیاتی توجہ کے حامل عناصر کے پس منظر تک محدود کرتے ہوئے جو ہوسکتا ہے کہ ابتدائی دور کی تخلیقات میں ایک حاوی عنصر کے طور پر نمایاں حیثیت کے حامل ہو گئے ہوں، انفرادی تخلیق میں منظم کر دیتا ہے۔ جو تبدیل ہوتا ہے وہ زیادہ تر طریق عمل یا مربوط اجزا کے مجموعے کے عناصر (ترکیب نحوی، صوتی توازن، پلاٹ یا خاکہ، ڈکشن وغیرہ) نہیں ہوتے بلکہ خاص عناصر یا عناصر کے مجموعوں کا فریضہ ہوتا ہے۔ جب پوپ نے قدیم نوادر رکھنے والوں پر طنز کرتے ہوتے مندرجہ ذیل سطور لکھیں تو وہ اپنے مقصد کے حصول کے لیے نثر کی صراحت کی حامل اقدار کے حاوی ہونے پر انحصار کرسکتا تھا:

> But who is he, in closet close ye pent of sober face, with learned dust besprent right well mine eyes arade the myster wight, on parchment scraps y-fed, and wormius hight.

چوسیرین (Chaucerian) ڈکشن اور قدیم لفظی ترتیب کو قاری فوری طور پر مضحکہ خیز حد تک فنی نکات پر زور دینے والی اور لطافت سے عاری قرار دیتے ہیں۔ اس سے پہلے کے دور میں سپنر کسی طرح کی طنزیہ یادداشت کو حافظے میں لائے بغیر چوسر کے انداز سے مطابقت پیدا کرسکتا تھا۔ تبدیلی سے گزرتا ہوا حاوی عنصر نہ صرف یہ کہ مخصوص متن کے اندر بلکہ مخصوص ادبی ادوار کے اندر بھی کام کرتا ہے۔

باختن اسکول

فارملزم کے ثانوی دور میں نام نہاد باختن اسکول نے فارملزم اور مارکسزم کو ایک نتیجہ خیز انداز میں یکجا کر دیا۔ اس گروپ کی بہت سی بنیادی تخلیقات کے خالق یا مصنف حضرات کے ناموں کے بارے میں اختلاف پایا جاتا ہے اور ہم مجبور ہیں کہ محض ان ناموں کا حوالہ دیں جو عنوان کے حامل اصل صفحات پر ظاہر ہوتے ہیں۔ میخائل باختن، پاول میدیدیف، اور ویلنٹن وولوشینوف۔ یہ اسکول اس حوالے سے فارمالسٹ تھا کہ ایسے ادبی کام کی لسانی ساخت سے دلچسپی تھی مگر وہ مارکسزم کے گہرے اثرات کے تحت اس عقیدے کا حامل

تھا کہ زبان کو نظریے (Ideology) سے علیحدہ نہیں کیا جا سکتا۔ زبان اور نظریے کے درمیان اس قریبی تعلق کی بنا پر ادب کو فوری طور پر سماجی اور اقتصادی دائرے میں دھکیل دیا گیا جو کہ نظریے کی آماجگاہ تھا۔ یہ نقطۂ نظر یا طریق عمل نظریے کے بارے میں کلاسیکی مارکسی مفروضات سے ہٹ کر ہے کیونکہ اس کے تحت نظریے کو ایک ایسے خالص ذہنی مظہر کے طور پر تسلیم کرنے سے انکار کر دیا جاتا ہے جو مادیت (اصل) کے حامل سماجی۔ اقتصادی تحتی ڈھانچے کے عکس کے طور پر ابھرتا ہے نظریے کو اس کے وسیلے (Medium) یعنی زبان سے جدا نہیں کیا جا سکتا۔ جیسا کہ وولوشینوف کے مطابق ''شعور بذات خود اسی صورت میں منظر پر آ سکتا اور ایک قرین فہم حقیقت بن سکتا ہے جب وہ علامات کی مادی تجسیم ہو جائے''۔ زبان جو کہ سماجی ساخت کا حامل علامتی نظام ہے، بذات خود ایک مادی حقیقت ہے۔

باختن اسکول اس طرح کی تجریدی لسانیات میں دلچسپی نہیں رکھتا تھا جو بعد میں سٹرکچرلزم (ساختیات کا نظریہ) کی بنیاد بن گئی۔ وہ زبان یا کلام کو ایک سماجی مظہر سمجھ کر اس میں دلچسپی لیتے تھے۔ وولوشینوف کا مرکزی نظریہ یہ تھا کہ ''الفاظ'' ایسی فعال اور متحرک علامات ہیں جو مختلف سماجی اور تاریخی حالات میں مختلف سماجی طبقات کے لیے مختلف معانی اور تعبیروں کا حامل ہونے کی صلاحیت رکھتی ہیں۔ اس نے ان، زبان دانوں (بشمول ساسورے) کی خبط جزلی جو زبان کو بے جان، غیر جانبدار اور ساکن وسیلہ تحقیق سمجھتے تھے۔ اس نے اس پورے تصور کو ہی مسترد کر دیا کہ زبان ''ایک الگ تھلگ تکمیل شدہ، یک منطقی کلام ہے جو اپنے لفظی اور اصل سیاق وسباق سے کٹا ہوا اور کسی ممکنہ فعال ردعمل کو قبول کرنے کی صلاحیت سے محروم ہوتا ہے ماسوا مجہول سمجھ کے۔''

روسی سلوو و (Slovo) ایک ترجمہ شدہ لفظ ہو سکتا ہے مگر باختن اسکول اسے ایک زبردست سماجی انداز یا رنگ (بول یا کلام کے قریب) کے ساتھ استعمال کرتا ہے۔ لفظی علامتیں ایک مسلسل طبقاتی کشمکش کا موضوع/ میدان ہیں: حکمران طبقہ ہمیشہ یہ کوشش کرے گا کہ الفاظ کے مفہوم کو محدود کر دیا جائے اور سماجی علامتوں کو ''یک تلفظی'' (Uniaccentual) کر دیا جائے، مگر سماجی بے چینی کے زمانے میں لسانی علامتوں کی اپنے فرائض سرانجام دیتے رہنے کی/ بقا کی طاقت اور بنیادی ''کثیر تلفظی'' اس وقت نمایاں ہو جاتی ہے جب مختلف طبقاتی مفادات کے مابین تصادم پیدا ہو جاتا ہے اور وہ لسانی میدان میں ایک دوسرے کی مخالف سمت

رواں دواں ہوجاتے ہیں۔

یہ میخائل باختن ہی تھا جس نے ادبی متن کے لیے زبان کے اتنے متحرک نظریے کے مضمرات کو نمایاں کیا۔ تاہم اس نے، جیسا کہ کوئی توقع کرسکتا تھا، ادب کو سماجی قوتوں کا براہ راست آئینہ دار قرار نہیں دیا، بلکہ ادبی ساخت کے ساتھ ایک ساخت پسندانہ (Formalist) دلچسپی برقرار رکھا اور ظاہر کیا کہ مخصوص ادبی روایات میں زبان کو محترک اور فعال نوعیت کو کس طرح تعبیر عطا کی گئی۔ اس نے اس امر پر زور نہیں دیا کہ متن کس طرح سماج یا طبقاتی مفادات کا آئینہ دار ہوتا ہے بلکہ یہ بتایا کہ زبان کے ذریعے کس طرح اختیار میں دخل اندازی کی جاتی ہے اور متبادل آوازوں کو بندشوں سے آزاد کیا جاتا ہے باختن کی حکمت عملی بیان کرنے کے لیے ایک نجات دہندہ کی زبان مکمل طور پر موزوں ہے جو کہ بہت حد تک ان لکھاریوں کی عزت افزائی ہے۔ جن کی تخلیق میں مختلف اقدار کے حامل نظاموں کی آزادترین ڈرامائی تشکیل (Freest Play) کی اجازت دی گئی ہے اور جن کا اختیار روایات کے باغیوں (Alternatives) پر مسلط نہیں کیا جاتا۔ باختن شدت سے غیر سٹالسنٹ (Un-stalinist) ہے۔ اس کا بہترین ادبی شاہکار دستووسکی کے فن شاعری کے مسائل Problems of Dosto Vsky's Poetics(1929) ہے جس میں اس نے ٹالسٹائی کے ناولوں اور دوستووسکی کے ناولوں کا بڑی گہرائی سے موازنہ کیا ہے۔ اوّل الذکر میں ہم جو مختلف آوازیں سنتے ہیں وہ بڑی سختی سے مصنف کے حد میں رکھنے کے مقصد کے تابع ہیں: اس میں صرف ایک ہی سچائی ہے۔ مصنف کی اپنی اس یک منطقی قسم کے ناول کے برعکس دوستووسکی نے ایک نئی ''کثیر الاصوات'' یا (مکالماتی) شکل کو فروغ دیا جس میں مختلف کرداروں کے مختلف قسم کے نقطہ ہائے نظر کو مربوط شکل میں یکجا کرنے کی کوئی کوشش نہیں کی گئی۔ مختلف کرداروں کے شعور کے ساتھ مدغم نہیں کیا گیا اور نہ ہی وہ مصنف کے نقطہ ہائے نظر کے تابع ہیں بلکہ وہ اپنی سالمیت اور آزادی برقرار رکھتے ہیں؛ وہ نہ صرف یہ کہ مصنف کے لفظ کا معروض (Object) ہیں بلکہ اپنے براہِ راست طور پر اہم لفظ کا موضوع (Subject) بھی ہیں۔ اپنی اس کتاب اور ایک اور اس کے بعد آنے والی کتاب جو ربیلائس (Rabelais) پر ہے باختن نے کلاسیکی، قرون وسطیٰ اور نشاۃ ثانیہ کی ثقافت میں مکالمے کی مختلف شکلوں کے نجات دہندانہ اور اکثر اوقات تخریبی استعمال پر تحقیق کرتا ہے۔

باختن نے ''کارنیوال'' پر جو بحث مباحثہ کیا ہے اس کے مخصوص قسم کے متنوں (Texts) اور ادبی

اصناف کی تاریخ دونوں پر بہت اہم اطلاقات ہیں۔ کارنیوال یا میلے وغیرہ کے ساتھ جو جشن وطرب اور رنگ رلیاں وغیرہ منسوب ہوتی ہیں وہ اجتماعی اور مقبول عام ہوتی ہیں؛ درجوں کو الٹا کر دیا جاتا ہے (احمق عقل مند بن جاتے ہیں، بادشاہ بھکاری بن جاتے ہیں)؛ متضاد ایک ہو جاتے ہیں (حقیقت اور افسانہ)، (جنت اور دوزخ)؛ مقدس کی بے حرمتی کر دی جاتی ہے۔ تمام چیزوں کو خوش گوار نسبت یعنی دن کے غیر مطلق ہونے (Relativity) کا کھلم کھلا اظہار کر دیا جاتا ہے تمام تحکمانہ سخت گیر اور سنجیدہ نوعیت کی چیزوں کو تہ و بالا کرنے، بگاڑنے اور تضحیک کا نشانہ بنانے کا کام کیا جاتا ہے۔ اس لازمی طور پر مقبول اور نجات دہندانہ سماجی مظہر/سرگرمی کے مختلف ادوار کے ادب پر تشکیلی (Formative) اثرات مرتب ہوئے ہیں مگر نشاۃ ثانیہ کے دور میں یہ خاص طور پر غالب ہو جاتی ہے۔ ''کارنیولائزیشن'' (Carnivalization) ایک ایسی اصطلاح ہے جو باختن ادبی اصناف پر کارنیول یا میلے کے تشکیلی اثرات بیان کرنے کے لیے استعمال کرتا ہے۔ سقراطی مکالمے اور مینیپئن (Menippean) طنز نگاری ادب کی اولین کارنیولائزڈ یا تہواروں کے رنگ میں پیش کی گئی شکلیں ہیں۔ اوّل الذکر اپنے اصل رنگ میں زبانی مکالمے کی بے وسیلگی یا وسیلے سے پاک ہونے (Immediacy) کی طرح ہے جس میں سچائی کی دریافت کو بتدریج دھند صاف کرتا ہوا مکالمہ تصور کیا جاتا ہے نہ کہ تحکمانہ رنگ میں رنگی ہوئی خود کلامی۔ سقراطی مکالمہ ہمارے پاس افلاطون کی اختراع کی ہوئی باریکیوں کی حامل ادبی شکل میں آتا ہے۔ کارنیوال یا میلے کی کچھ ''خوش گوار نسبیت'' (Jolly Relativity) تحریری تخلیقات میں باقی رہ گئی ہے مگر باختن کے خیال میں اس میں استفسار یا تجسس کا مجموعی معیار کچھ متاثر بھی ہوا ہے جہاں مختلف نقطہ ہائے نظر مصنف کی طرف سے آوازوں کی سختی سے کی جانے والی درجہ بندی کے بغیر آپس میں ٹکرا جاتے ہیں۔ باختن کے استدلال کے مطابق، آخری افلاطونی مکالمات میں سقراط کا بعد ازاں ایک ''اُستاذ'' کا تصور سامنے آنا شروع ہو جاتا ہے اور یہ تصور سقراط کے اس کارنیولسٹ (میلوں کے رنگ میں رنگا ہوا) تصور کی جگہ لے لیتا ہے جس میں اس نے جلے بھنے انداز میں دلیل پر اکسانے والے کا روپ دھارا ہوتا ہے جو سچ کا خالق ہونے کی بجائے اس کی تخلیق میں معاونت کرتا تھا۔

مینیپئن طنز نگاری میں جنت (Olympus)، زیر زمین دینا اور زمین کے تین درجوں یا سطحوں (Planes) کو کارنیوال کی منطق کی روشنی میں دیکھا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر زیر زمین دنیا (Under world)

میں زمینی نابرابرایاں برابر ہو جاتی ہیں، شہنشاہ تخت و تاج سے محروم ہو جاتے ہیں اور بھکاریوں سے برابری کی حیثیت میں ملتے ہیں۔ دوستوو سکی تہواروں کے رنگ میں رنگے ہوئے ادب کی مختلف روایات کو اکٹھا کر دیتا ہے۔ بوبک (Bobok) کی فنٹاسٹک ٹیل، یا انوکھی کہانی (۱۸۷۳ء) تقریباً خالص مینیپئن طنز نگاری ہے۔ قبرستان کا ایک منظر قبر کے ایک مردے کی ''زندگی سے باہر زندگی'' کی نرالی روئداد کی صورت میں اختتام پذیر ہوتا ہے۔ اپنے زمینی شعور سے مکمل طور پر محروم ہونے سے قبل، مردہ لوگ ان چند مہینوں سے لطف اندوز ہوتے ہیں جب انھیں معمول کی زندگی کے تمام قوانین اور ذمہ داریوں سے آزاد کر دیا جاتا ہے اور وہ اپنے آپ کو بڑی صریح اور لامحدود آزادی کے ساتھ آشکار کرنے کے قابل ہو جاتے ہیں۔ لاشوں کا ''بادشاہ'' بیرون کلائن وچ اعلان کرتا ہے ''میں محض یہ چاہتا ہوں کہ ہر ایک سچ بولے..........زمین پر جھوٹ کے بغیر زندہ رہنا تقریباً ناممکن ہے کیونکہ زندگی اور جھوٹ دونوں ہم معنی (Synonyms) میں؛ مگر ہم یہاں محض تفریح طبع کے لیے سچ بولیں گے''۔ اس میں کثیر صوتی ناول کی بنیاد رکھی گئی ہے جس میں آوازوں کو تخریبی یا تعجب خیز انداز میں بولنے کی آزادی دی گئی ہے مگر کردار اور قاری کے درمیان مصنف ہرگز دخل نہیں دیتا۔

باختن بعد میں آنے والے نظریہ سازوں کی طرف سے فروغ دیے گئے بہت سے مخصوص موضوعات (Themes) سامنے لاتا ہے۔ رومان پسندوں اور فارمالسٹس دونوں کا خیال تھا کہ متن سالمیاتی وحدتوں کی حیثیت رکھتے ہیں اور ایسی مربوط ساختیں ہیں جن میں قاری آخر کار تمام جھول دار سروں کو اکٹھا کر کے ایک جمالیاتی وحدت کی شکل دے دیتا ہے۔ باختن کی طرف سے کارنیوال پر زور ڈالنے سے یہ غیر متنازعہ سالمیتی نظریہ ٹوٹ پھوٹ جاتا ہے اور اس تصور کو فروغ ملتا ہے کہ بڑی بڑی ادبی تخلیقات کثیر درجوں کی حامل اور یکسانیت کی مزاحم ہوسکتی ہیں۔ یہ چیز مصنف کی اس کی تحریروں کے حوالے سے غالب حیثیت کو بہت کم کر دیتی ہے انفرادی شناخت کا تصور الجھن کا شکار ہی رہ جاتا ہے: کردار گریز پا (Elusive) بے وزن اور عجوبہ سا بن کر رہ جاتا ہے۔ یہ چیز تحلیلی نفسیات پر مبنی حالیہ تنقیدی نظریے کے حوالے سے اہم فکر کی پیش بینی کرتی ہے، اگرچہ کسی کو اس امر کی مبالغہ آرائی کرنے یا اسے بھول جانے کی ضرورت نہیں ہے کہ باختن ابھی بھی اس حقیقت کا پختہ احساس رکھتا ہے کہ لکھاری کو گرفت پر کتنی مہارت ہونی چاہیے۔ اس کی تخلیق میں مصنف کے کردار کا عمیق جائزہ لینے کی طرف اشارہ نہیں کیا گیا جو کہ رولینڈ بارتھز اور دیگر ساخت پسندوں (Structuralists) کی

تخلیقات میں منظر عام پر آتا ہے۔ تاہم باختن کثیر صوتی ناول میں بارتھز کی طرح خصوصی مقام رکھتا ہے۔ دونوں تنقید نگار اختیار اور رسمی آداب پر آزادی اور خوشی کو ترجیح دیتے ہیں۔ حالیہ تنقید نگاروں کے اندر یہ رجحان پایا جاتا ہے کہ وہ کثیر صوتی اور دیگر اقسام کے کثیر اجزائی (Plural) متن کو خارج المرکز یا مرکز گریز سمجھنے کی بجائے معیاری قرار دیتے ہیں؛ جس کا مطلب یہ ہے کہ وہ اس کو زیادہ یک صوتی (یک منطقی) کی نسبت زیادہ حقیقی ادبی اقسام کی تحریر سمجھتے ہیں۔ اس چیز میں جدید قارئین کو جوائس اور بیکیٹ (Beckett) کو پڑھ کر پلے بڑھے ہیں کشش نظر آئے گی مگر ہمیں یہ بات بھی لازماً تسلیم کرنی چاہیے کہ باختن اور بارتھز دونوں ایسی ترجیحات کی طرف اشارہ کر رہے ہیں جو ان کے اپنے سماجی اور نظریاتی رجحانات کے مطابق ہوتی ہیں۔ تاہم یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ادبی متن کی عمومیت (Openness) اور ناپائیداری پر زور دے کر باختن نے ایک معنی خیز سمت میں پیش قدمی کا آغاز کیا۔

جمالیاتی فریضہ

ہم نے شکلووسکی کے اس تصور سے کہ متن تدابیر یا تراکیب کا انبار ہوتا ہے ٹینیا نوف کے اس نظریے کہ متن ایک فریضے کا نظام ہوتا ہے کے جانب تبدیلی پر پہلے تبادلہ خیال کر لیا ہے۔ اس ''ساختیاتی'' مرحلے کا اہم نکتہ بیانات کا وہ سلسلہ ہے جسے جیکبسن۔ ٹینیا نوف مقالہ جات (theses) کہا جاتا ہے (۱۹۲۸ء) یہ مقالہ جات ایک میکانکی فارملزم کو مسترد کر دیتے ہیں اور ادبی ''سلسلے'' (Systems) اور ''دیگر تاریخی تاریخی سلسلے'' کے درمیان تعلق کی وضاحت کی کوشش کرتے ہوئے ایک محدود ادبی تناظر سے ماورا ہونے کی سعی کرتے ہیں۔ وہ یہ دلیل دیتے ہیں کہ ادبی نظام جس انداز میں تاریخی ارتقا کا سفر کرتا ہے اسے نہیں سمجھا جا سکتا، جب تک کہ اس بات کو نہ سمجھ لیا جائے کہ دوسرے نظام اس پر کس طرح اثر انداز ہوتے/اس کی حدود سے تجاوز کرتے اور جزوی طور پر اس کے ارتقا کا رُخ متعین کرتے ہیں۔ دوسری طرف وہ اس امر پر اصرار کرتے ہیں کہ اگر ہم ان نظاموں کے باہمی تعلق کو درست طور پر سمجھنا چاہتے ہیں تو پھر ہمیں بذاتِ خود ادبی نظام کے فطری قوانین کی طرف لازماً متوجہ ہونا پڑے گا۔ ان مرتب کردہ اشکال کی ممنوعہ حد تک تجریدی نوعیت کے باوجود یہ تحقیق کے لیے ایک متاثر کن پروگرام کی ترغیب دیتی ہیں اور ایسی تحقیق جو ابھی تک شروع نہیں کی گئی۔

دی پراگ لنگوئسٹک سرکل جس کی بنیاد ۱۹۲۶ء میں رکھی گئی تھی کی سرگرمیاں جاری رہیں اور اس نے

''ساختیاتی'' طریقۂ کار/ زاویہ نگاہ اپنالیا۔ موکاوررووسکی نے، مثال کے طور پر، تنقیدی یا ناقدانہ تجزیے سے اضافی ادبی عنصر نکال دینے کی حماقت کی طرف توجہ دلائی۔ ٹینیا نوف کے جمالیاتی ساختوں کے متحرک نظریے کی ذمہ داری لیتے ہوئے اس نے فنی تخلیق میں ادب اور سماج کے مابین بھرپور تناؤ پر خاصہ زور دیا۔ مکارووسکی کی سب سے طاقتور دلیل ''جمالیاتی فریضے'' کے حوالے سے تھی جو کہ ایک برابر تبدیل ہوتی ہوئی حد فاصل ثابت ہوتی ہے نہ کہ ٹھوس یا ناقابل تردید قسم کی۔ ایک ہی چیز کے کئی فریضے یا افعال ہو سکتے ہیں: ایک چرچ عبادت گاہ کا کام بھی دیتا ہے اور فن کا شاہکار بھی ہوسکتا ہے؛ ایک پتھر دروازے کی روک بھی ہوسکتا ہے، میزائل بھی، عمارتی /تعمیری مواد بھی اور فن کی ستائش کا نمونہ بھی۔ رواج خاص طور پر پیچیدگی کی حامل علامتیں ہوتے ہیں اور ان کے سماجی، سیاسی، شہوانی اور جمالیاتی فریضے ہوسکتے ہیں۔ ادبی تخلیقات میں بھی فرائض کی یہی تغیر پذیری دیکھی جا سکتی ہے۔ ایک سیاسی تقریر، ایک سوانح عمری، ایک خط اور کسی نظریے کا پرچار مختلف معاشروں اور ادوار میں جمالیاتی قدر کا حامل ہو بھی سکتا ہے اور نہیں بھی ہوسکتا۔ فن کے دائرے کا محیط مسلسل تبدیل ہوتا رہتا ہے اور معاشرتی ڈھانچے کے ساتھ ہمیشہ متحرک تعلق کی حالت میں رہتا ہے۔

موکارووسکی کی بصیرت کو بروئے کار لاتے ہوئے حال ہی میں مارکسی تنقید نگاروں نے فن اور ادب کے سماجی اثرات متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔ ہم ادب کے بارے میں کبھی بھی اس طرح بات نہیں کر سکتے کہ جیسے یہ تخلیقات کا کوئی مقررہ ضابطہ یا معیار، تراکیب کا کوئی مخصوص مجموعہ، یا اشکال یا اصناف کا ناقابل تبدیل مجموعہ ہو۔ کسی چیز یا صناعی کے نمونے کو جمالیاتی قدر کا وقار عطا کرنا ایک سماجی عمل ہے، جسے آخر کار غالب ہوتے ہوئے تصورات سے علیحدہ نہیں کیا جاسکتا۔ جدید سماجی تبدیلیوں کا نتیجہ خاص طرح کے صناعی نمونوں کی صورت میں برآمد ہوا ہے جن کا کسی زمانے میں زیادہ تر غیر جمالیاتی فریضہ ہوتا تھا کیونکہ انھیں فن کے بنیادی نمونے تصور کیا جاتا تھا۔ مجسموں کا مذہبی فریضہ، یونانی گلدانوں کا گھریلو فریضہ اور زرہ یا سینہ بندوں کا فوجی فریضہ جدید زمانے میں بنیادی جمالیاتی فریضے کے تابع رہے ہیں۔ لوگ جن چیزوں کو فن کا ''سنجیدہ'' نمونہ یا اعلیٰ درجے کی ثقافت سمجھتے ہیں وہ بھی تبدیل ہوتی ہوئی اقدار کے تابع ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر ''جاز'' کسی زمانے میں محض قحبہ خانوں اور شراب خانوں کی موسیقی ہوتی تھی اب ایک سنجیدہ فن کی شکل اختیار کر چکا ہے، اگرچہ اس کے نچلے سماجی پس منظر کی بنا پر اسے ابھی بھی متضاد قدر کا حامل سمجھا جاتا ہے۔ اس تناظر میں دیکھا جائے تو فن اور ادب کوئی دائمی قوانین حیات

نہیں ہیں بلکہ ان کی ہمیشہ نئی تعریفیں کی جاسکتی ہیں۔ کسی بھی تاریخی دور میں غالب طبقہ فن کی تعریف کے حوالے سے اہم اثرات مرتب کرے گا اور جہاں نئے رجحانات سامنے آئیں گے تو وہ انھیں اپنی نظریاتی دنیا کا حصہ بنانے کی عمومی خواہش ظاہر کرے گا۔

باختن کے نظریات، جیکبسن ٹینیانوف کے مقالہ جات اور موکارووسکی کی تخلیقات شکلووسکی، ٹوماشےوسکی اور ایکھنبام کے خالص روسی فارملزم سے آگے نکل جاتی ہیں اور مارکسی تنقیدی نظریے پر جس نے بہرصورت ان کی زیادہ تر سماجی دلچسپیوں پر اثرات مرتب کیے۔ ہمارے اگلے باب کے لیے ایک مکمل تمہید کی حیثیت رکھتی ہیں۔ فارمالسٹس کی طرف سے ادبی نظام کی الگ تھلگ حیثیت دینے اور مارکسی نظریات کے حامیوں کی طرف سے ادب کو سائنس کے تابع کرنے کے عمل میں واضح طور پر عدم مطابقت نظر آتی ہے، مگر ہم دیکھیں گے کہ تمام مارکسی تنقید نگار روسی روایت کے سخت فارمالسٹ مخالف نقطۂ نظر کی پیروی نہیں کرتے۔

☆☆☆☆

دوسرا باب

مارکسی نظریات

رہنما اصولوں پر مشتمل اس کتاب میں جس قسم کے تنقیدی نظریات پیش کیے گئے ہیں ان میں مارکسی تنقیدی نظریے کی تاریخ سب سے طویل ہے۔ مارکس نے ثقافت اور سماج کے حوالے سے بذات خود اہم عمومی بیانات ۱۸۴۰ء کی دہائی میں جاری کیے تھے۔ اس کے باوجود مارکسی تنقیدی نظریے کو بیسویں صدی کا مظہر قرار دینے کی سوچ غلط نہیں ہے۔

مارکسی نظریے کے بنیادی اصولوں کا خلاصہ پیش کرنا عیسائیت کے ضروری عقائد کی تلخیص سے زیادہ آسان کام نہیں ہے مگر مارکسی کے دو مشہور زمانہ بیانات اس حوالے پیش رفت کے لیے کافی ہیں۔

> The philosophers have only interpreted the world in various ways; the point is to chang it.

فلسفیوں نے دنیا کی تشریح کئی زاویوں سے کی ہے۔ اصل نکتہ یہ ہے کہ اسے تبدیل کیا جائے۔

> It is not the conciousness of men that determines their being, but, on the contary, their social being that determines their consciousness.

یہ انسانوں کا شعور/فہم نہیں ہے جو ان کے وجود کا تعین کرتا ہے بلکہ اس کے برعکس ان کا سماجی وجود ہی ان کے شعور/فہم کا تعین کرتا ہے۔

دونوں بیانات قصداً سخت گیری کے حامل تھے۔ وسیع تر مقبول عقائد کی تردید کے ذریعے مارکس لوگوں کی سوچ کو مخالف سمت دینا چاہتا تھا۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ فلسفہ محض ایک ہوائی السند غراق ہی رہا ہے؛ اب وقت آ گیا ہے کہ یہ حقیقی دنیا کو شامل حال کرے۔ دوسری بات یہ کہ ہیگل اور جرمن فلسفے میں اس کے پیروکار ہمیں اس امر کا قائل کرتے رہے کہ دنیا پر سوچ کی حکمرانی ہے، یہ کہ تاریخی عمل عقلی قوانین کا جدلیاتی ارتقا

ہے، اور یہ کہ مادی وجود ایک غیر مادی روحانی جوہر کا اظہار ہے۔ لوگوں کو یہ یقین دلایا گیا کہ ان کے نظریات، ان کی ثقافتی زندگی، ان کا قانونی نظام اور ان کے مذاہب انسانی اور الوہی منطق کی تخلیق تھے جسے بلا چون و چرا انسانی زندگی کی رہنما تصور کیا جائے۔

مارکس سوچ کی اس تشکیل (Formulation) کو الٹا کر دیتا ہے اور دلیل پیش کرتا ہے کہ تمام ذہنی (نظریاتی) اصول کار حقیقی سماجی اور اقتصادی وجود کی پیداوار ہیں۔ غالب سماجی طبقے کا مادی مفاد اس امر کا تعین کرتا ہے کہ لوگ انفرادی اور اجتماعی انسانی وجود کو کس طرح دیکھتے ہیں۔ مثال کے طور پر قانونی ضوابط انسانی اور الوہی منطق کا خالص اظہار نہیں ہیں بلکہ آخر کار مخصوص تاریخی دور میں غالب طبقے کے مفادات کی عکاسی کرتے ہیں۔

ایک جگہ مارکس نے اپنا نقطۂ نظر فن تعمیر کے حوالے سے ایک استعارے کی صورت میں بیان کیا ہے: ''بالائی ساخت'' (نظریہ، سیاست) ایک بنیاد (سماجی۔ اقتصادی روابط) پر قائم ہوتا ہے۔ یہ کہنا کہ قائم ہوتا ہے اس بات کے متراد ہے کہ ''اس کی وجہ سے ہوتا ہے'' (is caused by)۔ مارکس کا استدلال یہ تھا کہ جس چیز کو ہم ثقافت کہتے ہیں وہ کوئی آزاد حقیقت نہیں ہوتی بلکہ ایسے تاریخی حالات کے ساتھ جڑی ہوتی ہے جن میں انسان اپنی مادی زندگیوں کی تخلیق کرتے ہیں؛ فوقیت اور اطاعت/ ماتحتی (استحصال) کے مابین روابط جو انسانی تاریخ کے ایک خاص دور کے سماجی اور اقتصادی نظام کا رُخ متعین کرتے ہیں کسی مفہوم میں معاشرے کی پوری ثقافتی زندگی کا تعین'' (سبب بنتا نہیں) کرتے ہیں۔

اپنی خام ترین تشکیلی حالتوں میں، نظریہ واضح طور پر بہت ہی زیادہ میکانکی ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر جرمن نظریے (۱۸۴۶ء) میں مارکس اور اینگلز اخلاقیات، مذہب اور فلسفے کو ''انسانوں کے ذہن میں تشکیل کردہ شبیہیں'' کہتے ہیں جو ''حقیقی زندگی کے سلسلہ ہائے عمل'' کی بازگشت اور پر چھائیاں ہوتی ہیں۔ دوسری طرف ۱۸۹۰ء کی دہائی میں لکھے گئے خطوط کے مشہور سلسلے میں اینگلز اصرار کرتا ہے کہ اگرچہ وہ اور مارکس ہمیشہ معاشرے کے اقتصادی کو حتمی طور پر دیگر پہلوؤں کا تعین کرنے والا پہلو سمجھتے تھے، مگر وہ اس بات کو بھی تسلیم کرتے تھے کہ فن، فلسفہ اور شعور یا آگاہی کی دیگر شکلیں ''نسبتاً خود مختار'' اور انسانی وجود کو تبدیل کرنے کی آزادانہ صلاحیت کی حامل ہیں۔ آخر مارکس نظریات رکھنے والے لوگوں کے شعور میں سوائے سیاسی بات چیت

کے ذریعے اور کس طرح تبدیلی لانے کی توقع رکھتے ہیں؟ اگر ہم یورپ میں اٹھارھویں صدی ناولوں یا سترھویں صدی کے فلسفے کا جائزہ لیں تو ہم یہ تسلیم کرلیں گے، اگر ہم مارکسسٹ ہوتے کہ یہ تحریریں، سرمایہ دارانہ معاشرے کی ابتدائی نشوونما کے مخصوص مراحل کے دوران منظر عام پر آئیں۔ سماجی طبقات کا تصادم نظریاتی تصادموں کے منظر عام پر آنے کے لیے زمین تیار کر دیتا ہے۔ ادب اور فن نظریاتی دائرے کے اندر آ جاتے ہیں مگر ان کا نظریے سے تعلق ایسا ہے جو کہ مذہبی قانونی اور فلسفیانہ ضابطوں سے تعلق کے مقابلے میں اور بھی کم براہ راست ہے۔

ادب کی خصوصی حیثیت کو مارکسس نے گرنڈرس (Grundrisse) کے ایک مشہور اقتباس میں تسلیم کیا ہے، جس میں اقتصادی اور فنی نشوونما کے مابین ایک ظاہری عدم توافق کے مسئلے پر بحث کی گئی ہے۔ یونانی المیے کو ادبی نشوونما کا نکتۂ عروج سمجھا جاتا ہے اور پھر بھی یہ ایک ایسے سماجی نظام اور نظریاتی شکل (یونانی دیومالا) سے مطابقت رکھتا ہے جن کی آج کل کے جدید معاشرے میں اب کوئی جگہ بھی نہیں ہے۔ مارکسس کا مسئلہ اس بات کی تشریح کرنا تھا کہ ایک طویل عرصے سے متروک سماجی ادارے میں تخلیق کیا گیا فن اور ادب ہمیں کس طرح مسلسل جمالیاتی لطف عطا کر سکتے ہیں اور انھیں کس طرح ایک ''معیاری اور ناقابل حصول مثالی نمونہ'' سمجھا جا سکتا ہے۔ وہ نہ چاہتے ہوئے بھی ادب اور فن میں ایک خاص قسم کی ''لازمانیت'' اور ''لامکانیت'' کو تسلیم کرتا نظر آتا ہے؛ نہ چاہتے ہوئے بھی کیونکہ یہ کسی بھی بورژوائی نظریے کے مفروضات کے لیے ایک بڑی رعایت ہوگی۔ تاہم اب یہ بات دیکھی جا سکتی ہے کہ مارکسس محض ادب اور فن کے حوالے سے سوچنے کے (ہیگل کی طرز) کے انداز پر انحصار کر رہا تھا۔ گزشتہ باب میں ہم نے مکاروو سکی پر جو تبادلہ خیال کیا تھا اس سے یہ سب کچھ ثابت ہوا جسے مارکسی نظریہ کہا جا سکتا ہے: یہ کہ عظیم ادب کے قوانین سماجی پیداوار ہوتے ہیں۔ یونانی المیے کی ''عظمت'' وجود کی عالمگیر اور ناقابل تبدیل حقیقت نہیں ہے بلکہ ایک ایسی قدر ہے جسے ایک سے دوسری نسل تک بار بار پیش کرتے رہنا چاہیے۔

حتیٰ کہ ہم اگر ادب کی مخصوص رعایتی یا اعزازی حیثیت کو مسترد بھی کر دیں تو پھر بھی یہ سوال رہ جاتا ہے کہ ادب کا تاریخی ارتقا تاریخ کے عمومی ارتقا سے کس حد تک آزاد ہے۔ ادب اور انقلاب میں روسی ساخت پسندوں (Formalisto) پر حملہ آور ہوتے ہوئے ٹراٹسکی ن ے اس امر کو تسلیم کیا ہے کہ ادب کے اپنے

اصول وقوانین ہوتے ہیں۔ ''فن تخلیق''، وہ تسلیم کرتا ہے کہ ''حقیقت کا فن کے مخصوص قوانین کے مطابق حالت بدلنے اور تبدیل ہونے کا نام ہے''۔ وہ پھر بھی یہ اصرار کرتا ہے کہ ''حقیقت ایک فیصلہ کن عنصر ہے نہ کہ لکھاریوں کی طرف سے کھیلے جانے والے رسمی کھیل۔ تاہم اس کا تبصرہ ادبی اشکال اور ادبی تخلیق میں نظریاتی مواد کی اضافی اہمیت کے حوالے سے مارکسی تنقیدی نظریے میں جاری بحث کی سمت اشارہ کرتا ہے۔

روسی سوشلسٹ حقیقت پسندی(Realism)

مغرب میں لکھا گیا مارکسی تنقیدی نظریہ اکثر اوقات بے دھڑک اور جوش وخروش سے بھرپور رہا ہے، مگر سوشلسٹ حقیقت پسندی کمیونزم کے سرکاری ''فنکارانہ طرز'' کے طور پر مغربی قارئین کو بے رنگ اور حقائق سے دور دکھائی دیتی ہے۔ یونین آف سوویت رائٹرز (۱۹۳۲-۴ء) نے تفصیل کے ساتھ جو سیاسی عقائد پیش کیے تھے وہ دراصل لینن کے ان قبل از انقلاب بیانات کی تدوین(Codification) تھی جن کی تشریح ۱۹۲۰ء کی دہائی میں کی گئی تھی۔ اس نظریے میں ادب کے ارتقا، اس کے تحت طبقاتی تعلقات کی عکاسی، اور معاشرے میں اس کے فرائض کے حوالے سے مخصوص اہم سوالات کو موضوع توجہ بنایا گیا ہے۔

جیسا کہ ہم نے دیکھا ہے کہ جب ۱۹۱۷ء کے انقلاب نے فارمالسٹس کی حوصلہ افزائی کی کہ وہ فن کے انقلابی نظریے کو فروغ دینے کا کام جاری رکھیں، تو اس کے ساتھ ہی ایک کٹر کمیونسٹ نظریہ بھی منظر عام پر آ گیا جس نے فارملزم کو ناپسندیدگی کی نظر سے دیکھا اور روسی حقیقت پسندی(Realism) کی انیسویں صدی کی روایت کو نئے کمیونسٹ سماج کے جمالیاتی نظریے کے لیے واحد مناسب بنیاد قرار دیا۔ یورپی آرٹ، موسیقی اور ادب میں ۱۹۱۰ء کے لگ بھگ جو انقلابات رونما ہوئے (پکاسو، سٹراونسکی شون برگ، ٹی ایس ایلیٹ) وہ روسی تنقید نگاروں کے نزدیک آخری دور کے سرمایہ دارانہ معاشرے کی گلی سڑی تخلیقات تھیں۔ جدت پسندوں کی جانب سے روایتی حقیقت پسندی کو مسترد کر دیے جانے کے بعد سوشلسٹ حقیقت پسندی بورژوائی جمالیات کی اہم محافظ رہ گئی۔ سٹوپارڈ کی "Travesties" میں ڈیڈیسٹ(Dadaist) شاعر زارا(Tzara) شکایت کرتا ہے کہ ''انقلاب کی عجیب بات یہ ہے کہ آپ سیاسی طور پر جتنا زیادہ بائیں بازو کے رجحانات کی تقلید کرتے ہیں اتنا ہی وہ اپنے فن کو بورژوائی دیکھنا پسند کرتے ہیں''۔ انیسویں صدی کے جمالیاتی نظریات اور انقلابی سیاست کا امتزاج روسی نظریات کا لازمی نسخہ/ترکیب رہی ہے۔

''پارٹینا سٹ''(Partinast) کا اصول (پارٹی کے مزدور طبقے کے عقیدے کے ساتھ وابستگی) تقریباً بلا شرکت غیرے طور پر لین کے مضمون ''پارٹی کی تنظیم اور پارٹی کا ادب'' (۱۹۰۵ء) سے اخذ کیا گیا۔ میرے خیال میں لینن کی اس دلیل کے حوالے سے کچھ شبہ پایا جاتا ہے کہ، اگر چہ تمام لکھاریوں کو من پسند تحریریں لکھنے کی کھلی چھٹی تھی وہ اس وقت تک پارٹی کے رسالے میں کچھ چھپنے کی توقع نہ کر سکتے تھے جب تک وہ پارٹی کے سیاسی نظریے کے ساتھ وابستہ نہ ہوتے۔ اگر چہ ۱۹۰۵ء کے نازک حالات میں یہ ایک معقول مطالبہ نظر آتا تھا، اس نے انقلاب کے بعد اس وقت بہت ہی آمرانہ قسم کی اہمیت اختیار کر لی جب پارٹی نے اشاعت کا کام سنبھال لیا۔

ناروڈناسٹ(Narodnost) یعنی مقبولیت جمالیات اور سیاسیات دونوں کے لیے مرکزی اہمیت کا حامل ہے۔ کسی بھی دور کی فنی تخلیق یہ معیار اس وقت حاصل کرتی ہے جب یہ ایسے بلند درجے کے سماجی شعور کا اظہار کرے جس سے ایک مخصوص دور کی حقیقی سماجی صورت حال اور احساسات کی عکاسی ہوتی ہو۔ اس میں ترقی پسندی کے امکانات بھی نظر آئیں گے جو حال کے آئینے میں مستقبل کی تبدیلیوں کی جھلک دکھائیں گے اور کارکن طبقے کی اکثریت کے نقطۂ نظر سے سماجی ترقی کے مثالی امکانات کا فہم بھی پیدا ہوگا۔ ۱۸۴۴ء میں ''مسودہ پیرس(Paris Manuscript) میں مارکس دلیل دیتا ہے کہ محنت کی سرمایہ دارانہ تقسیم نے انسانی تاریخ کے ابتدائی دور کو تباہ کر دیا جس میں فنی اور روحانی زندگی کو مادی وجود کے عمل سے علیحدہ نہیں کیا جا سکتا تھا اور دستکار ابھی بھی جمالیاتی احساس کے ساتھ کام کرتے تھے۔ ذہنی اور جسمانی کام کی علیحدہ خانوں میں تقسیم نے روحانی اور مادی سرگرمیوں کی سالمیاتی وحدت کو بتدریج ختم کر دیا۔ جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ عوام اپنے کام میں کسی طرح کے تخلیقی احساس کے بغیر اشیا پیدا کرنے پر مجبور ہو گئے اور صرف لوک(Folk) آرٹ ہی عوامی آرٹ کے طور پر باقی رہ گیا۔ بلند معیار کے فن کو پیشہ ورانہ رنگ دے دیا گیا جس پر بازاری معیشت کا غلبہ آ گیا اور فن صرف حکمران طبقے سے تعلق رکھنے والے مراعات یافتہ لوگوں تک محدود ہو کر رہ گیا۔ روسی تنقید نگاروں کے بقول سوشلسٹ معاشروں کا حقیقی معنوں میں ''مقبول'' فن ہر فرد (عوام) کے لیے قابل رسائی ہوگا اور ان کے وجود کی گمشدہ وحدت یا سالمیت واپس لوٹا دے گا۔

فن کا طبقاتی نوعیت کا نظریہ(Classovost) ایک پیچیدہ نظریہ ہے۔ مارکس، اینگلز اور روسی

روایت کی تحریروں میں ایک طرف لکھاری کی وابستگی یا طبقاتی مفاد پر اور دوسری طرف لکھاری تخلیق کی سماجی حقیقت پسندی دونوں پر زور دیا جاتا ہے۔ سوشلسٹ حقیقت پسندی صرف خام ترین شکلیں ہی فن کی طبقاتی نوعیت کو لکھاری کی واضح طبقاتی وابستگی کا ایک سیدھا سادہ معاملہ سمجھتی ہیں۔ مارگریٹ ہارکنس کو اس کے ناول سٹی گرل (City Girl) کے حوالے سے لکھے گئے اپنے خط میں اینگلز ایک واضح انداز کا سوشلسٹ ناول نہ لکھنے پر اس کی تعریف کرتا ہے وہ دلیل دیتا ہے کہ بالزک (Balzac) نے جو، بوربان (Bourbon) سلسلہ حکمرانی کا ایک رجعت پسند حامی تھا فرانسیسی معاشرے کا مکمل اقتصادی حقائق کے ساتھ اس سے بھی زیادہ تفصیلی جائزہ پیش کیا جو کہ ''اس دور کے تمام مبینہ تاریخ دانوں، معیشت دانوں اور ماہرین شماریات نے مجموعی طور پر پیش کیا تھا'' / بالزک کو طبقہ اشرافیہ کے زوال اور بورژوائی طبقے کے عروج کے پیشگی احساس نے اس امر پر مجبور کر دیا کہ وہ اپنے ہی طبقے کی ہمدردیوں اور سیاسی تعصبات کے خلاف ہو جائے''۔ حقیقت پسندی طبقاتی ہمدردیوں سے ماورا ہوتی ہے۔ اس دلیل کے نہ صرف سوشلسٹ حقیقت پسندی کے نظریے پر بلکہ بعد میں منظر پر آنے والے مارکسی تنقیدی نظریے پر بہت گہرے اثرات مرتب ہونے تھے۔

سوشلسٹ حقیقت پسندی کو ایک بلند تر درجے کی بورژوائی حقیقت پسندی کو تسلسل اور فروغ سمجھا جاتا ہے۔ بورژوازی لکھاریوں کو ان کے طبقاتی پس منظر یا واضح سیاسی وابستگی کی بنیاد پر نہیں پرکھا جاتا، بلکہ اس بنیاد پر کہ ان کی تحریریں کس حد تک اپنے عہد کی سماجی تبدیلیوں کی عکاسی کرتی ہیں۔ جدید نظریات کے حامیوں (Modernists) کے ناولوں سے روسی مخاصمت کو اس حوالے سے سمجھا جا سکتا ہے۔ سوویت رائٹرز کانگرس (۱۹۳۴ء) میں کارل راڈک کے کردار نے اس چناؤ کو سامنے رکھ دیا ''جیمز جوائس یا سوشلسٹ حقیقت پسندی'' ایک مباحثے کے دوران راڈک نے ایک اور کمیونسٹ نمائندے ہرز فیلڈ (Herzfelde) پر جس نے جیمز جوائس کا ایک عظیم لکھاری کے طور پر دفاع کیا تھا زہر آلود حملہ کر دیا۔ راڈک کے نزدیک جوائس کی تجرباتی تکنیکیں اور اس کا ''پیٹی بورژوائی'' مواد اصل میں ایک ہی چیز تھی۔ جوائس کے سر پر ایک معمولی انسان کی شرمناک اندرونی زندگی کا جو خیال مسلط تھا وہ اس امر کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ وہ جدید ادوار میں متحرک وسیع تر تاریخی قوتوں کے وجود سے بہت ہی زیادہ لاعلم تھا۔ جوائس کے نزدیک ''ساری دنیا ایک پرانی کتابوں کی الماری، ایک قحبہ خانے اور ایک برتنوں کی دوکان تک محدود ہوتی ہے''۔ وہ آخر میں یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ اگر

میں نے ناول لکھنے ہوتے تو میں یہ فن ٹالسٹائی اور بالزک سے سیکھتا نہ کہ جوائس سے۔

انیسویں صدی کی حقیقت پسندی کی ستائش قابل فہم تھی۔ بالزک، ڈکنز، جارج ایلیٹ، سٹنڈ ہال اور دیگر نے اپنی بعید ترین حد تک ایک ایسی ادبی شکل کو فروغ دیا جو سماجی تعلقات کے مکمل سلسلے کے اندر ایک فرد کی شمولیت کی کھوج لگاتی ہے۔ جدیدیت پسند لکھاریوں نے اس علمی منصوبے کو ترک کر دیا اور دنیا کے مزید ٹکڑوں میں تقسیم ہوتے ہوئے تصور کی عکاسی شروع کر دی جو اکثر اوقات مایوسی اور دروں بینی کا حامل تھا۔ روسی اسکول کی ''انقلابی رومان پسندی'' سے جو کہ ایک ہیرو کی طرح کا تصور سامنے لانا چاہتی تھی کچھ بھی بعید تر نہیں ہوسکتا تھا۔ آندرے زادانوف نے جس نے ۱۹۳۴ء کی کانگرس میں کلیدی نوعیت کی تقریر کی تھی لکھاریوں کو یاددہانی کرائی کہ سٹالن کی خواہش یہ تھی کہ وہ یعنی لکھاری حضرات ''انسانی روح کے صنعت گروں'' کا کردار ادا کریں۔ اس مرحلے میں لکھاریوں پر سیاسی مطالبوں کی شدت میں بہت اضافہ ہوگیا۔ اینگلز تحریر کے فن سے ضرورت سے زیادہ وابستگی کے فائدے کے حوالے سے واضح طور پر شکوک کا شکار تھا مگر زادانوف نے اس طرح کے تمام شکوک کو مسترد کر دیا: ''ہاں روسی ادب جانبداری کا حامل ہے کیونکہ طبقاتی کشمکش کے ادوار میں کوئی ایسا ادب نہیں ہوتا اور نہ ہوسکتا ہے جو طبقاتی ادب نہ ہو، جانبدار نہ ہو، اور مبینہ طور پر ''غیر سیاسی'' ہو۔

جارج لوکاکس

یہ امر مناسب ہے کہ آگے جا کر پہلے اہم مارکسی تنقید نگار جارج لوکاس کو زیرِ غور لایا جائے، کیونکہ اس کی تخلیقات کو کٹر سوشلسٹ ریئلزم سے علیحدہ نہیں کیا جا سکتا۔ یہ دلیل دی جا سکتی ہے کہ اس نے بعض روسی نظریات/عقائد کو پہلے ہی سے بھانپ لیا تھا مگر جیسے بھی ہو اس نے حقیقت پسندانہ نقطۂ نظر کو بڑی باریک بینی سے پروان چڑھایا۔ اس نے ادبی تخلیقات کو ایک ابھرتے ہوئے نظام کی عکاسی سمجھتے ہوئے مارکسی نظریے کے ہیگلئن (Hegelian) پہلو کی جانب جھکاؤ ظاہر کیا۔ ایک حقیقت پسندانہ تخلیق کو سماجی نظام کی تہہ میں کارفرما تضادات لازماً منظرِ عام پر لانے چاہئیں۔ اس کا نظریہ اس حوالے سے مارکسی ہے کہ وہ سماجی ڈھانچے کی مادی اور تاریخی نوعیت پر اصرار کرتا ہے۔

لوکاس ''عکاسی'' کی جو اصطلاح استعمال کرتا ہے وہ اس کے کام کی بحیثیت مجموعی خصوصیت ہے۔ اس وقت کے یورپی ناول کے حقیقت پسندانہ ''فطری پن'' کو مسترد کرتے ہوئے وہ پرانے حقیقت پسند نظریے

کی طرف رجوع کرتا ہے جس کے مطابق ناول حقیقت کی عکاسی محض اپنی سطحی ہیئت کے اظہار کے ذریعے نہیں بلکہ ہمارے لیے حقیقت کی ''ایک سچی، زیادہ مکمل، زیادہ روشن اور زیادہ متحرک عکاسی'' کر کے کرتا ہے۔ ''عکاسی'' کرنے کا مطلب ہے ''ایک ایسی ذہنی ساخت تیار کرنا'' جو لفظوں میں بدل جاتی ہے۔ عام طور پر لوگوں کے پاس حقیقت کی عکاسی موجود ہوتی ہے نہ صرف اشیا کا شعور بلکہ انسانی فطرت اور سماجی تعلقات کا بھی۔ ایک ناول قاری کی ''حقیقت کے زیادہ گہرے ادراک کی طرف'' رہنمائی کر سکتا ہے، جو اشیا کے عمومی جنم پرمبنی مشاہدے سے بالاتر ہو جاتا ہے۔ ایک ادبی تخلیق میں انفرادی حقیقت یا مظہر کو الگ تھلگ کر کے نہیں دکھایا جاتا بلکہ ''زندگی کے بھرپور عمل'' کے طور پر۔ تاہم قاری اس بات سے ہمیشہ آگاہ ہوتا ہے کہ تخلیق بذات خود حقیقت نہیں ہے بلکہ ایک طرح سے ''منعکس ہوتی ہوئی حقیقت کی مخصوص شکل ہے''۔

لہٰذا لوکاکس کے مطابق حقیقت کی ''درست'' عکاسی محض بیرونی مناظر یا صورتوں کی خاکہ کشی ہی نہیں بلکہ اس سے بڑھ کر کچھ دکھانے کا نام ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ عکاسی کرنے کے حوالے سے اس کے نظریات ایک ہی وقت میں فطرت اور جدیدیت دونوں قسم کے نظریات کو کھوکھلا یا کمزور کر دیتے ہیں۔ یہ کہنا درست لگتا ہے کہ اتفاقی انداز میں پیش کیے گئے عکسوں کے سلسلے کی تشریح یا تو حقیقت کی معروضی اور غیر جانبدار عکاسی کے طور پر کی جا سکتی ہے (جیسا کہ زولا اور فطرت پسندوں'' کے دیگر حامیوں کی طرف سے ظاہر کیا گیا) یا پھر حقیقت کے خالص موضوعی نقش کے طور پر (جیسا کہ جوائس اور ورجینیا وولف ظاہر کرتے دکھائی دیتے ہیں)۔ اتفاقی یا بے مقصد ترتیب کو یا تو حقیقت کی یا ادراک کی خاصیت کے طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ بہر حال جیسا بھی ہے لوکاکس اس طرح کے نرے ''تصویری'' اظہار کو مسترد کر دیتا ہے۔ اس کی بجائے وہ ایسی مبنی بر حقیقت تخلیق کو بیان کرتا ہے جو ہمیں پیش کیے گئے عکسوں کی ''فنکارانہ ضرورت'' کا احساس دلاتی ہے؛ وہ ایک ''گہری سالمیت'' کے حامل عکس ہوتے ہیں جو دنیا کی بذات خود ''وسیع تر سالمیت'' سے مطابقت رکھتے ہیں۔ حقیقت محض ایک تیزی سے بدلتی ہوئی صورت حال (Flux) چھوٹے چھوٹے اجزا یا ٹکڑوں کا میکانکی تصادم نہیں ہے بلکہ ایک ایسی ترتیب یا نظم کی حامل ہوتی ہے جسے ناول نگار ایک ''شدت'' کی صورت میں پیش کرتا ہے۔ لکھاری دنیا پر ایک تجریدی ضابطہ مسلط نہیں کرتا بلکہ قاری کے سامنے زندگی کا ایک بھرپور اور پیچیدہ تصور پیش کرتا ہے جس میں سے زندگی کے تجربے کی پیچیدگی اور لطافت کے اندر پائی جانے والی ترتیب کا

احساس ابھر کر سامنے آجاتا ہے۔ یہ سب کچھ اسی صورت میں حاصل کیا جائے گا اگر سماجی وجود کے سارے دباؤ اور تضادات ایک باقاعدہ کل کی صورت میں محسوس کیے جائیں۔

لوکاکس اساس میں مضمر ترتیب اور ساخت کے اصول پر اس لیے اصرار کرتا ہے کیونکہ مارکسی روایت نے تاریخ کا ''جدلیاتی'' منظر ہیگل سے مستعار لیا۔ تاریخ کا ارتقا کوئی اتفاقی یا بے ہنگم عمل نہیں ہوتا نہ ہی یہ صراط مستقیم کی طرح بالکل سیدھی پیش قدمی ہوتی ہے، بلکہ یہ ایک طرح سے جدلیاتی ارتقا ہوتا ہے۔ ہر سماجی ادارے یا تنظیم کے اندر پیداوار کا غالب طریقہ یا انداز اندرونی تضادات کو جنم دیتا ہے جو طبقاتی کشمکش کی صورت میں ظاہر ہوتے ہیں۔ سرمایہ دارانہ پیداواری طریقہ جو جاگیردارانہ (دستکارانہ) طریقے کو تباہ کر کے فروغ پذیر ہوتا ہے اور اسے غیر انفرادی ''اجتماعی'' پیداواری طریقے کی جگہ نافذ کرنا جس نے ایک زیادہ با کفایت پیداواری صلاحیت (اشیا کی پیداوار) کو ممکن بنایا۔ تاہم اگر چہ پیداواری طریقہ اجتماعی شکل اختیار کر گیا مگر ذرائع پیداوار کی ملکیت کی ہاتھوں میں دے دی گئی۔ جن محنت کشوں کے پاس اپنی کھڈیاں اور اوزار تھے ان کے پاس فروخت کرنے کے لیے سوائے اپنی محنت کے اور کچھ بھی نہ بچا۔ یہ داخلی تضاد سرمایہ دار اور محنت کش کے مابین مفادات کے تصادم کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ اس کے باوجود سرمائے کا نجی ہاتھوں میں ذخیرہ کارخانے چلانے میں بنیادی عنصر کی حیثیت رکھتا تھا اور یوں ''تضاد'' (نج کاری/ اجتماعی ملکیت) ایک ایسی ضرورت وحدت ہے جو سرمایہ دارانہ طریقہ پیداوار کی نوعیت کے حوالے سے مرکزی اہمیت رکھتا ہے۔ تضاد کا ''جدلیاتی'' حل بذات خود تضاد کے اندر ہمیشہ اور پہلے سے ہی مضمر ہوتا ہے؛ اگر لوگوں نے اپنی محنت کی طاقت پر دوبارہ اختیار حاصل کرنا ہے تو ایسی صورت میں ذرائع پیداوار کی ملکیت کو بھی اجتماعی حیثیت دینی ہوگی اس مخصوص نکتے پر مختصر مگر جامع بحث کا مقصد یہ ظاہر کرنا ہے کہ لوکاس کا ریئلزم یا حقیقت پسندی کے حوالے سے پورا کا پورا نظریہ انیسویں صدی میں مارکسی نظریے کی وراثت کے زیر اثر تشکیل پایا ہے۔

اپنی بہترین تخلیقات کے ایک سلسلے خاص طور پر ''دی ہسٹوریکل ناول'' (۱۹۳۷ء) اور ''سٹڈیز ان یورپین ریئلزم'' (۱۹۵۰ء) میں لوکاس سوشلسٹ ریئلزم کے خالص روایتی نظریات کی مزید کانٹ چھانٹ کرتا اور انھیں وسعت عطا کرتا / آگے بڑھاتا ہے۔ تاہم ''میننگ آف کنٹمپریری ریئلزم'' (۱۹۵۷ء) میں وہ جدیدیت کے نظریے پر کمیونسٹ حملہ اور تیز کر دیتا ہے۔ وہ جوائس کو ایک سچے فنکار کا رتبہ عطا نہ کرنے کی مخالفت

کرتا ہے، مگر ہمیں یہ کہتا ہے کہ ہم اس کے نظریۂ تاریخ کو مسترد کر دیں، اور خاص طور پر (خصوصاً) جوائس کے واقعات کو ساکن نگاہ سے دیکھنے کے انداز کو جس کی عکاسی ایک ایسی عظیم الشان ساخت کے اندر ہوتی ہے جو بذات خود لازمی طور پر (لازماً) ساکن ہے۔ انسانی وجود کا متحرک تاریخی ماحول کے جزو کے طور پر ادراک کرنے میں ناکامی عصر حاضر کے سارے کے سارے نظریۂ جدیدیت کو آلودہ کر دیتی ہے جیسا کہ کافکا، بیکٹ اور فالکنز جیسے لکھاریوں کی تخلیقات سے ظاہر ہوتا ہے لوکاس کا استدلال یہ ہے کہ یہ لکھاری مخلوط سازی کے فن (Montage)، اندرونی خود کلامی، ''شعور کی لہر'' کی تکنیک، رپورتاژ کا استعمال، ڈائریوں وغیرہ میں غرق رہتے ہیں۔ یہ سارے کا سارا رسمی یا ظاہری کمالِ فن موضوعی تاثر (Subjective Impression) کے حوالے سے تنگ نظرانہ فکر کا نتیجہ ہوتا ہے، ایک ایسی فکر یا تشویش جو بذات خود آخری دور کے سرمایہ دارانہ نظام کی جدید انفرادیت پسندی سے برآمد ہوتی ہے۔ ایک معروضی حقیقت پسندی کی بجائے ہم دنیا کا ایک ندامت یا تشویش سے بھرپور تصور رکھتے ہیں۔ تاریخ کے گہرے پن اور اس کے سماجی سلسلہ ہائے عمل کو مہمل وجود کی ویران اندرونی تاریخ تک محدود کر دیا جاتا ہے۔ اس طرح کی ''اصلیت کی مطابقت'' معاشرے کے اس متحرک اور ارتقائی تصور کے برعکس ہے جو انیسویں صدی کے سوشلسٹ ریئلزم کے پیش رو حضرات کے ہاں ملتا ہے جو لوکاس کے مطابق ''تنقیدی یا فیصلہ کن حقیقت پسندی'' حاصل کر لیتے ہیں۔

ایک فرد کو معروضی حقیقت کی بیرونی دنیا سے الگ تھلگ کر دینے سے، لوکاس کے خیال میں، جدیدیت پسند لکھاری اس امر پر مجبور ہو جاتا ہے کہ وہ کرداروں کی اندرونی زندگی کو ''ایک مفسدانہ، ناقابل فہم تغیر پیہم'' کی صورت میں دیکھے، جو آخر کار دائمی ساکن معیار کو بھی نیا مفہوم عطا کر دیتا ہے۔ لوکاس اس امر کو قبول کرنے سے قاصر ہے کہ جدید موضوعات کو مفلسانہ اور بیگانہ انداز میں پیش کر کے بعض جدید لکھاری ایک طرح کی حقیقت پسندی حاصل کر لیتے ہیں یا پھر کسی نہ کسی طرح ایسی نئی ادبی شکلیں اور تکنیکیں فروغ دے دیتے ہیں جو جدید حقیقت کے ساتھ مطابقت رکھتی ہیں۔ جدیدیت پسند تحریروں کے ادبی امکانات کو تسلیم کرنے سے انکار کر دیا۔ کیونکہ اس کے خیال میں جدیدیت پسندی کا مواد قدامت پرستانہ ہے لہٰذا اس نے جدیدیت پسندی کی شکل کو بھی مساوی طور پر قابل قبول قرار دے دیا۔ برلن میں ۱۹۳۰ء کی دہائی کے شروع میں اپنے مختصر قیام کے دوران اس نے خود کو اپنے ساتھی انقلابیوں بشمول ذہین ڈرامہ نگار برٹولڈ بریخت کی تخلیقات میں مخلوط

سازی کے فن (Montage) اور رپورتاژ کی جدیدیت پسندانہ تکنیکوں کے استعمال پر حملہ آور ہوتے پایا۔

برتولت بریخت

بریخت کے ابتدائی ڈرامے انقلابی انتشار پسندانہ (Anarchistic) اور بورژوائی مخالفت تو تھے مگر سرمایہ دارانہ مخالف نہیں تھے۔۱۹۲۶ء میں مارکس کو پڑھنے کے بعد اس کی پُر شباب عقائد شکنی شعوری سیاسی وابستگی میں تبدیل ہوگئی، اگر چہ وہ ہمیشہ ایک آزاد منش آدمی رہا اور کبھی بھی پارٹی کا آدمی نہیں رہا۔ ۱۹۳۰ء کے اردگرد وہ نام نہاد Lehrsticke، محنت کش طبقے کے سامعین کے لیے ناصحانہ (Didactic) ڈرامے لکھ رہا تھا مگر جب ۱۹۳۳ء میں نازیوں نے اقتدار سنبھالا تو اسے جرمنی چھوڑ کر جانے پر مجبور ہونا پڑا۔اس نے اپنے بڑے بڑے ڈرامے جلاوطنی کے دوران خاص طور پر سکنڈے نیوین ممالک میں لکھے۔ بعدازاں اسے امریکہ مخالف سرگرمیوں کی بنا پر امریکہ میں میکارتھی کمیٹی کے سامنے پیش کیا گیا اور آخر کار وہ ۱۹۴۹ء میں مشرقی جرمنی میں جا کر بس گیا۔اسے جی ڈی آر کے سٹالن پسند حکام کے ساتھ بھی مشکلات پیش آئیں کیونکہ وہ اسے اثاثہ بھی سمجھتے تھے اور بوجھ بھی۔

اس کی طرف سے سوشلسٹ ریئلزم کی مخالفت مشرقی جرمنی کے حکام کو یقیناً ناگوار گزرتی تھی۔اس کی تھیٹر کی سب سے معروف تدبیر/ترکیب (Device)، اثر بیگانگی کچھ حد تک روسی فارمالسٹس کے نامانوسیت کے عمل (Defamiliarization) کے تصور سے اخذ کی گئی تھی۔سوشلسٹ ریئلزم حقیقت پسندانہ فریب نظری، رسمی وحدت اور ''مثبت'' ہیروز کی حمایت کرتا ہے۔اس نے اپنے نظریہ حقیقت پسندی کو ''ارسطو نظریات کا مخالف'' قرار دیا جو کہ اپنے مخالفین پر حملے کا ڈھکا چھپا انداز تھا۔ارسطو نے المناک عمل کی عالمگیریت اور وحدت پر اور سامعین اور ہیرو کی پہچان ہمدردی کی حالت میں کرنے پر زور دیا جس سے جذبات کی تسکین ہوجاتی ہے۔ بریخت نے ارسطو کے نظریات پر مبنی تھیٹر کی ساری روایت کو ہی مسترد کر دیا۔ڈرامہ نگار کو ایک ہموار انداز میں مربوط خاکے یا پلاٹ اور ناگزیریت یا عالمگیریت کے کسی بھی احساس سے گریز کرنا چاہیے۔سماجی ناانصافی سے متعلق حقائق کو اس طرح پیش کرنا چاہیے جیسے وہ سخت ناگوار حد تک غیر فطری اور مکمل طور پر حیرت انگیز ہوں۔یہ بات بہت آسان ہے کہ ''روٹی کی قیمت، کام نہ ملنا، اعلان جنگ کو قدرتی مظاہر سمجھ لیا جانا؛ زلزلے یا سیلاب''۔

سامعین کو اطاعت گزارانہ قبولیت کی حالت میں بہلا دینے سے بچنے کے لیے حقیقت کے فریب کو اثر بیگانگی کے استعمال سے لازماً پارہ پارہ کر دینا چاہیے۔ اداکاروں کو اپنے کرداروں میں ڈوب جائے یا پھر سامعین کی خالص ہمدردانہ شناخت پروان چڑھانے کی کوشش سے لازماً احتراز کرنا چاہیے۔ انھیں سامعین کو لازماً ایک ایسا کردار پیش کرنا چاہیے جو پہچان بھی جا سکے اور نامانوس بھی لگے، تا کہ فیصلہ کن جانچ پرکھ کا عمل متحرک کیا جا سکے۔ کرداروں کی صورت حال، جذبات اور معموں کو لازماً خارجی حوالے سے سمجھا جائے اور انھیں عجیب اور پیچیدہ بنا کر پیش کیا جائے۔ کہنے کا مطلب یہ نہیں ہے کہ اداکاروں کو جذبات کے استعمال سے گریز کرنا چاہیے بلکہ صرف ہمدردانہ جذبات کی طرف رجوع کرنے سے۔ یہ مقصد کسی بھی فارملسٹ اصطلاح کے استعمال سے ''تدبیر کو روک دینے'' سے حاصل ہوتا ہے۔ کسی کردار کے جذبات کو خارجی شکل دینے کے لیے جسمانی حرکات و سکنات یا اشاروں کا استعمال ایک اہم طریقہ ہے۔ جسمانی انداز یا ایکشن کا کردار کے مخصوص سماجی مفہوم کو دلکش یا پُر اثر انداز میں آگے پہنچانے کے لیے ایک تدبیر/ ترکیب کے طور پر جائزہ لیا اور مشق کی جاتی ہے۔ اس کا موازنہ سٹنسلیو سکئن کی ''میتھڈ ایکٹنگ'' (اداکاری کا ایسا انداز کہ اداکار خود کو جذباتی طور پر اپنے کردار کی مثل بنائے) سے کیا جا سکتا ہے، جس کے تحت اداکار اور اس کے کردار کی مکمل پہچان/ وابستگی کی حوصلہ افزائی ہوتی ہے۔ بے ساختہ پن اور انفرادیت کا احساس پیدا کرنے کے لیے بغیر کسی تیاری کے نہ کہ سوچ کر اداکاری کرنے کی حوصلہ افزائی کی جاتی ہے۔ کردار کی اندرونی زندگی کو اس طرح پیش منظر میں لے آنے سے اس کا سماجی مفہوم ہوا میں تحلیل ہو جاتا ہے۔ مارلن برانڈو یا جیمز ڈین کے جسمانی انداز ذاتی اور انوکھے پن کی عکاسی کرتے ہیں جبکہ بریختن اداکار (مثال کے طور پر (مثلاً) پیٹر لوریا چارلس لافٹن) ایک مسخرے یا نقال کی طرح اداکاری کرتے ہیں جس میں ترسیمی (Diagrammatic) انداز اختیار کیا جاتا ہے جو کچھ ظاہر کرنے کی بجائے نشاندہی کرتا ہے۔ بحر حال جو کچھ بھی ہو، بریخت کے ڈرامے جن میں ہیرو اکثر عام لوگوں کی طرح، سخت جان اور نامعقول ہوتے ہیں، شخصیت پرستی کی حوصلہ افزائی نہیں کرتے۔ ایک ''عظیم الشان'' کینوس پر مدر کریج۔ اسدک اور سویک کا بہت نمایاں خاکہ بنایا گیا ہے: وہ غیر معمولی طور پر متحرک سماجی وجود میں، مگر ان کی کوئی خاص قابل ذکر ''اندرونی'' زندگی نہیں ہے۔

بریخت نے اس رسمی قسم کی وحدت کو جس کی لوکاکس نے ستائش کی تھی مسترد کر دیا تھا۔ پہلی بات یہ

ہے کہ ارسطو کے المناک تھیٹر کے برعکس بریخت کا ''رزمیہ'' تھیٹر اس طرح کے ڈھیلے ڈھالے طور مربوط سلسلۂ واقعات پر مشتمل ہے جو شیکسپیئر کے تاریخی ڈراموں اور اٹھارویں صدی کے قزاقوں کے قصوں پر مشتمل ناولوں میں پائے جاتے ہیں۔ ان میں زمان و مکان کی کوئی مصنوعی بندشیں نہیں ہیں، اور کوئی ''مہارت'' سے بنے ہوئے پلاٹ یا خاکے بھی نہیں ہیں۔ عصر حاضر کے تخلیقی جذبے کے پس پردہ سینما (چارلی چپلن، بسٹر کیٹن، آئن سٹائن) اور جدیدیت پسند ناول (جوائس اور ڈوس پاسوس) کا عنصر کارفرما ہے۔ دوسرے یہ کہ بریخت کا یقین تھا کہ اچھی شکل کی کوئی مثال لامحدود وقت کے لیے نافذ نہیں رہ سکتی؛ کوئی ''دائمی جمالیاتی قوانین'' نہیں پائے جاتے۔ حقیقت کی جیتی جاگتی تاثیر پر گرفت کے لیے لکھاری کو نئی یا پرانی ہر قسم کی قابل تصور رسمی تدبیر/ ترکیب کو استعمال میں لانے کے لیے تیار رہنا چاہیے۔ سوشلسٹ ریلزم کے حوالے سے اس کا رویہ بالکل واضح ہے: ''ہمیں احتیاط کرنی چاہیے کہ کہیں ہم ریلزم کو ایک خاص دور سے تعلق رکھنے والے مثلاً بالزاک یا ٹالسٹائی کے دور سے تعلق رکھنے والے ناول کی مخصوص تاریخی شکل کے ساتھ منسوب نہ کردیں، تاکہ ریلزم کا خالص رسمی اور ادبی معیار مقرر کیا جاسکے''۔ اس کے نزدیک لوکاکس کی یہ خواہش کہ ایک خاص ادبی شکل کو ریلزم کی واحد حقیقی مثالی صورت کے طور پر محفوظ کردیا جائے خطرناک قسم کا فارملزم ہے۔ اس امر کو سب سے پہلے بریخت نے ہی تسلیم کرنا تھا کہ اگر اس کا اپنا ''اثر بیگانگی'' ریلزم کا کلیہ بن جاتا تو یہ مؤثر نہ رہ پاتا۔ اگر ہم دوسرے حقیقت پسندوں کے طریقوں (Realists' Methods) کی نقل کرتے ہیں تو ہم خود بھی حقیقت پسند نہیں رہ پاتے۔ ''طریقے فرسودہ ہوجاتے ہیں، محرکات تام ہوجاتے ہیں۔ نئے مسائل نمودار ہوتے ہیں اور نئی تکنیکوں کا تقاضا کرتے ہیں حقیقت تبدیل ہوجاتی ہے؛ اس کی جگہ لینے کے لیے نمائندگی کے ذرائع بھی لازمی تبدیل ہونے چاہئیں۔ ان الفاظ بریخت کی نظریے کے بارے میں غیر لچکدار اور تجرباتی رائے واضح ہوکر سامنے آجاتی ہے۔ تاہم اس کی طرف سے عقیدہ پرستی کے استرداد میں کم سے کم بھی کوئی ''آزادخیالی'' نہیں پائی جاتی؛ سامعین کو ان کی آرام دہ یا آسودہ بےعملی (Passivity) سے جھنجھوڑ نکالنے اور انھیں متحرک طور پر شریک عمل کرنے کی اس کی بےکل جستجو کے پس پردہ دائمی ہوس کے شکار سرمایہ دارانہ نظام کے اپنائے گئے ہر نئے بہروپ کو بےنقاب کرنے کی گہری سیاسی لگن کا محرک کارفرما تھا۔

دی فرینکفرٹ سکول اور بنجامن

اگر چہ بریخت اور لوکاکس ریلزم کے حوالے سے متصادم نظریات رکھتے تھے، دی فرینکفرٹ سکول آف مارکسسٹ استھیٹکز نے سرے سے ریلزم کو ہی مسترد کر دیا۔ دی انسٹیٹیوٹ فار سوشل ریسرچ ایٹ فرینکفرٹ ''تنقیدی نظریے'' پر عمل پیرا تھا، جو سماجی تجزیے کی ایک وسیع و عریض شکل تھی جس میں مارکسی اور فرائیڈن عناصر شامل تھے۔ فلسفے اور جمالیات کی اہم شخصیات میں میکس ہاک ہیمر، تھیوڈ ورادورنو اور ہربرٹ مارکیوز شامل تھے۔ ۱۹۳۳ء میں جلا وطنی کے بعد یہ ادارہ دوبارہ نیو یارک میں قائم کیا گیا۔ مگر ۱۹۵۰ء میں آخر کار پھرادورنو اور ہارک ہیمر کی سرپرستی میں فرینکفرٹ واپس آ گیا۔ وہ لوگ سماجی نظام کو ہیگالٹن انداز میں ایک وحدت سمجھتے تھے جس کے تمام پہلو ایک ہی مرکزی تصور کے عکاس تھے۔ ان کے جدید ثقافت کے تجزیے پر فاشزم کے تجربے کے اثرات تھے جو اس دور میں جرمنی میں سماجی وجود کی ہر سطح پر غالب تھا۔ امریکہ میں بھی انھوں نے عوامی ثقافت میں اسی طرح کا ''یک رخی'' معیار اور زندگی کے ہر شعبے میں کاروباری ذہنیت سرایت ہوتے دیکھی۔

فرینکفرٹ سماجی نظریے میں فن اور ادب کا خاص مقام ہے کیونکہ یہی دو چیزیں ہیں جو مطلق العنان سماج کی راہ میں مزاحمت کی علامت ہیں۔ ادورنو لوکاکس کے ریلزم کے نظریے پر تنقید کرتے ہوئے یہ دلیل دی تھی کہ ذہن کے برعکس ادب کا حقیقت سے کوئی براہ راست تعلق نہیں ہوتا۔ ادورنو کے خیال میں فن حقیقت سے الگ تھلگ وجود رکھتا ہے؛ اس کی یہی بے گانگی یا دوری اسے خصوصی اہمیت اور طاقت عطا کرتی ہے۔ جدیدیت پسندی کی حامل تحریریں جس حقیقت کی غماز ہوتی ہیں اس سے خاص فاصلے پر رہتی ہیں اور یہی فاصلہ ان کی تخلیق کو حقیقت کا تنقیدی جائزہ لینے کی طاقت دیتا ہے۔ اگر چہ فن کی مقبول شکلیں معاشی نظام کے ساتھ جو ان کی تشکیل کرتا ہے گٹھ جوڑ کرنے پر مجبور ہوتی ہیں، صف اول (Avant-grade) کی تخلیقات اتنی مؤثر ہوتی ہیں کہ وہ اس حقیقت کی نفی کر سکتی ہیں جس سے وہ جڑی ہوتی ہیں۔ چونکہ جدیدیت پسندی کے حامل متن یا اقتباسات افراد کی اندرونی طور پر بیگانگی کی شکار زندگیوں کی عکاسی کرتے ہیں، اس لیے لوکاکس انھیں آخری دور کے سرمایہ دارانہ سماج کی گلی سڑی شکلیں اور لکھاریوں کی اس امر سے معذوری کا ثبوت قرار دیتا ہے کہ وہ چھوٹی چھوٹی اکائیوں پر مشتمل (Atomistic) اور ٹکڑوں میں بٹی ہوئی اس دنیا کی حدود سے ماورا نہیں ہو سکتے

جس میں وہ رہنے پر مجبور تھے۔ ادورنو کا استدلال یہ ہے کہ فن محض سماجی نظام کی عکاسی نہیں کرسکتا؛ بلکہ اس حقیقت کے اندر رہتے ہوئے ایک اکساہٹ (Irritant) کا کام کرتا ہے: ''فن اصل دنیا کا منفی علم ہے''۔ اس کا یقین ہے کہ یہ سب کچھ ''مشکل'' تجرباتی اقتباسات لکھ کر اور جو براہ راست متنازعہ اور ناقدانہ نہ ہوں۔ ہارک ہیمر کا استدلال ہے کہ عوام اونچے درجے کے فن (Avant grade) کو مسترد کردیتے ہیں کیونکہ یہ سماجی نظام کی طرف سے لگائے گئے جال میں پھنسنے کے لیے ان کی بے سوچی سمجھی اور خودکار رضامندی میں خلل کا باعث بنتا ہے۔ کچلے ہوئے عوام کو ان کی اپنی ہی مایوس کن صورت حال کا وحشت ناک شعور پیدا کرنے سے فن کا نمونہ ایک ایسی آزادی کا اعلان کرتا ہے جو انھیں طیش دلا دیتا ہے۔

ادبی شکل محض کسی سماجی ہیئت کی یکساں اور سمیٹ کر یکجائی کی گئی عکاسی نہیں ہوتی، جیسا کہ یہ لوکاکس کے نزدیک حقیقت کو دور کرنے کا اور نئی بصیرتوں کا جانے پہچانے اور قابل تصرف (Consumable) روپ میں دوبارہ بآسانی ڈھل جانے کا مخصوص ذریعہ ہوتی ہے۔ جدیدیت پسند جدید زندگی کی تصویر میں خلل اندازی کرنے اور اسے ٹکڑوں میں تقسیم کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ بجائے اس کے کہ اس کی انفرادیت مٹا دینے والے میکانکی عمل پر عبور حاصل کریں۔ لوکاکس اس قسم کے فن میں صرف گلنے سڑنے کی علامات ہی دیکھ سکتا تھا اور اس کی ظاہر کردینے کی طاقت کو نہیں پہچان سکتا تھا۔ پراؤسٹ (Proust) کا مونولاگ انٹرئیر (Monologue interior) کا استعمال نہ صرف یہ کہ ایک بیگانگی کی حامل انفرادیت کی عکاسی کرتا ہے بلکہ جدید معاشرے (ایک فرد کی بیگانگی) کے حوالے سے ''سچائی'' کی گرفت بھی کرتا ہے اور ہمیں اس قابل بناتا ہے کہ ہم دیکھ سکیں کہ بیگانگی ایک معروضی سماجی حقیقت کا حصہ ہے۔ سیموئیل بیکٹ کی کتاب اینڈ گیم (Endgame) پر ایک پیچیدہ مضمون میں ادورنو ان طریقوں پر غور وفکر کرتا ہے جن کے تحت بیکٹ جدید ثقافت کے کھوکھلے پن کا احساس دلانے کے لیے شکل (Form) استعمال کرتا ہے۔ بیسویں صدی کی تاریخ کی تباہ کاریوں اور رُسوائیوں کے باوجود ہم یہ ظاہر کرنے پر تلے رہتے ہیں جیسے کچھ بھی نہیں ہوا۔ ہم ایک فرد کی وحدت اور استحکام یا زبان کے بامعنی ہونے کی پرانی سچائیوں میں اپنے احمقانہ یقین پر قائم رہتے ہیں۔ ڈرامہ ان کرداروں کو پیش کرتا ہے جو محض انفرادیت کا کھوکھلا خول چڑھائے ہوتے ہیں اور زبان سے ٹوٹے پھوٹے فرسودہ جملے ادا کرتے ہیں۔ گفتگو کا مضحکہ خیز عدم تسلسل، بتدریج گھٹتی ہوئی کردار نگاری، اور کسی خاکے کا نہ ہونا

یہ سب عوامل ان حقیقت کو دور کرنے کے جمالیاتی اثر میں اپنا کردار ادا کرتے ہیں جس کی طرف ڈرامہ اشارہ کرتا ہے اور اس طرح ہمیں جدید وجود کا منفی علم فراہم کرتے ہیں۔

مارکس کو یقین تھا کہ اس نے ہیگل کی جدلیات کے ''پراسرار خول'' میں سے ''عقل کا مغز'' نکال لیا تھا۔ باقی جو بچ جاتا ہے وہ انسانی تاریخ کے حقیقی سلسلہ ہائے عمل کو سمجھنے کا جدلیاتی طریقہ ہے۔ فرینکفرٹ سکول کے کام میں جدلیاتی سوچ میں حقیقی ہیگالئن نکتہ سازی کا کافی عمل دخل ہے۔ ہیگل کی روایت میں جدلیات کا مفہوم مختصر طور پر ایسے بیان کیا جا سکتا ہے ''وہ ترقی یافتہ تبدیلی جو حقیقت کے ایک خاص پہلو میں مضمر تضادات کے حل سے منظر عام پر آتی ہے''۔ مثال کے طور پر ادورنو کا جدید موسیقی کا فلسفہ نغمہ ساز (Composer) شون برگ کی جدلیاتی یادداشت کو فروغ دیتا ہے۔ نغمہ ساز کی ''بندھے راگ کے بغیر (Atonal) موسیقی'' کا انقلاب ایک ایسے تاریخی تناظر میں سامنے آیا جس میں ثقافت پر تجارت کی گہری چھاپ سننے والے یا سامع کی کلاسیکی تخلیق کی رسمی وحدت (Formal Unity) کی ستائش کرنے کی اہلیت تباہ کر دیتی ہے۔ سینما، اشتہارات، مقبول موسیقی وغیرہ کی دنیا میں فنی تکنیکوں کا تجارتی استحصال نغمہ ساز کو مجبور کر دیتا ہے کہ وہ ایک بکھری ہوئی اور ٹوٹی پھوٹی موسیقی تخلیق کرے جس میں موسیقی کی زبان کی گرامر (Tonality) کی ہی نفی ہو جاتی ہے۔ ہر انفرادی سُر (Note) کٹ کر علیحدہ ہو جاتا ہے اور اردگرد کے سیاق وسباق کے ذریعے معنی صورت میں ہم آہنگ نہیں ہو سکتا۔ ادورنو اس بے بندھے راگ (Atonal) کی موسیقی کا مواد یا مافیہ تحلیل نفسی کی زبان میں بیان کرتا ہے: دردناک حد تک الگ تھلگ سُر لاشعور سے مجسم صورت میں اٹھنے والی لہروں کا اظہار کرتے ہیں۔ نئی شکل کا تعلق جدید معاشرے میں کسی فرد کے شعوری اختیار/گرفت کے نقصان سے ہے۔ متشدد لاشعوری لہروں کے اظہار کی اجازت دے کر شون برگ کی موسیقی اضطراریت (Censor) منطق سے انحراف کرتی ہے۔ تاہم جیسا کہ فریڈرک جیمسنز کی عمدہ تلخیص سے ظاہر ہوتا ہے، نئی تبدیلی (۱۲ سُروں کا پیمانہ) کے بیج اس بغیر بندھے ہوئے راگ کی انقلابی موسیقیت (Atonality) میں پہلے ہی سے پنہاں ہیں۔

''مکمل آزادی کی جانب جس طرح کا ارادہ بھی ہو بندھے راگ کے بغیر موسیقی (Atonal) تخلیق کرنے والا ابھی تک موسیقی کی زبان کا باسی گرامر کی دنیا میں کام کرتا ہے اور اسے ماضی کے حوالے سے لازمی احتیاطی تدابیر اختیار کرنی چاہئیں۔ مثال کے طور پر اسے اس طرح کی ہم آہنگ سُروں یا سروں کے

توڑے (Tonal chord) سے لازماً احتراز کرنا چاہیے جو پرانی سمعی عادتوں کو بیدار کرسکتی ہیں، اور موسیقی کو از سرِ نو شعور اور غلط سُروں (Notes) میں ترتیب دے سکتی ہیں۔ پھر بھی صرف یہی خطرہ بغیر بندھے ہوئے راگ کی موسیقیت (Atonality) میں نئے قانون یا ضابطے کا اولین اصول بیدار کرنے کے لیے کافی ہے۔ اتفاقی ہم آہنگ سُروں (Tonal Chord) کے خلاف بندش سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ نغمہ ساز کو ایک ہی سُر (Note) کے مبالغہ آمیز اعادے سے گریز کیا جانا چاہیے، خوف کے لیے اس طرح کا اصرار آخر کار کان کے لیے ایک نئی قسم کے سُر یلے (Tonal) مرکز کا فریضہ ادا کرنے کا رجحان رکھتا ہے۔ یہ ضروری ہے کہ صرف اس طرح کی تکرار سے بچنے کا مسئلہ زیادہ رسمی انداز میں پیش کیا جائے تاکہ سارے کا سارا ۱۲ سُروں کا نظام (Twelve-tone system) خود کو افق پر ظاہر کرسکے۔

جدلیت (Dialectic) اس وقت مکمل ہوجاتی ہے جب یہ نیا نظام بعد کے دور کے سرمایہ دارانہ سامراجی نظام کی نئی مطلق العنان تنظیم کے ساتھ منسلک کردیا جاتا ہے، جس میں ایک فرد کی خودمختاری ایک وسیع وعریض و حاوی بازاری نظام میں گم ہوجاتی ہے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ موسیقی فوری طور پر یک رخی (One-dimentional) سماج کے خلاف بغاوت اور آزادی کے ناقابل گریزیاں کی علامت بھی ہوتی ہے۔

ہم فرینکفرٹ سکول کا ذکر والٹر بنجامن کو زیرِ بحث لائے بغیر ختم نہیں کرسکتے جس کی ادورنو کے ساتھ مختصر رفاقت یہاں اس کی شمولیت کا جواز فراہم کرتی ہے۔ اگرچہ اس کا مارکسی اسلوب (Brand) انتہائی ذاتی نوعیت کا تھا۔ اس کے معروف ترین مضمون "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" نے جدید ثقافت کا جائزہ لیا تھا جس نے ادورنو کے نظریے کی نفی کی۔ وہ دلیل دیتا ہے کہ جدید تکنیکی اختراعات (سینما، ریڈیو، ٹیلی فون، گراموفون) نے ''فن کی تخلیق'' کی حیثیت کو بہت حد تک تبدیل کردیا ہے۔ ایک زمانے میں یہ مراعات یافتہ بورژوائی امراء کے لیے ہی مخصوص تھا، جب فنی تخلیقات ایک مخصوص تاثر کی حامل ہوتی تھیں یعنی ایسا تاثر جو ان کی اپنی یکتائی یا ندرت سے اخذ ہوتا تھا۔ یہ بات بصری فنون کے لیے خاص طور پر درست تھی مگر ادب کے حوالے سے بھی یہ تاثر قائم و دائم رہا۔ نئے ذرائع ابلاغ فنون کے حوالے سے اس نیم مذہبی احساس کو مکمل طور پر انتشار کا شکار کردیتے ہیں اور تخلیق کے

حوالے سے فنکار کے رویے پر گہرے اثرات ڈالتے ہیں۔ بہت زیادہ حد تک فن کے زمرے میں آنے والی اشیا کی دوبارہ تخلیق یا نقل تیار کرنے (فوٹو گرافی یا ریڈیو کی نشریات کے ذریعے) کا مطلب یہ ہے کہ انھیں دراصل بار بار تخلیق کرنے کے لیے بنایا گیا ہے۔ ادورنو کو اس میں تجارتی طریقوں سے فن کے معیار میں کمتری کا عنصر نظر آیا، لیکن بنجامن کے خیال میں نئے ذرائع ابلاغ نے آخر کار فن کو ''رسوم کی ادائیگی'' سے الگ کر دیا اور اسے سیاست کا ہدف بنا دیا۔ ان میں سے کوئی نقطۂ نظر بھی حتمی طور پر درست ثابت نہیں ہوا، مگر ادورنو کے نظریات حقیقت سے قریب تر نظر آتے ہیں۔

اگر چہ نئی ٹیکنالوجی (فلم، اخبارات و جرائد وغیرہ) انقلابی اثرات کی حامل ہو سکتی تھی، بنجامن اس امر سے آگاہ تھا کہ اس کی کوئی ضمانت نہیں تھی۔ انھیں بورژوائی کے ہاتھوں سے نکال لے جانے کے لیے سوشلسٹ لکھاریوں اور فن کاروں کے لیے یہ ضروری تھا کہ وہ اپنے ہی فن کے دائرے میں تخلیق کار بن جائیں۔ فن کی نوعیت کے اپنے ہی طور پر درست ہونے کے حوالے سے بنجامن کے خیالات بریخت کے خیالات سے قریب تھے اور یقیناً اس کی سوچوں کا واضح ترین احوال بریخت کے ڈراموں کو ذہن میں رکھتے ہوئے لکھا گیا تھا۔ بنجامن اس نظریے کو مسترد کر دیتا ہے کہ انقلابی فن درست نفس موضوع پر توجہ دے کر حاصل کیا جاتا ہے۔ اپنے دور کے سماجی اور اقتصادی تعلقات کے اندر اندر فنی تخلیق کی پوزیشن کے بارے میں متفکر ہونے کی بجائے وہ یہ سوال کرتا ہے کہ ایک تخلیقی کام کا اپنے دور کے ادبی تخلیق کے تعلقات کے اندر کیا فریضہ ہوتا ہے؟ فن کار کو اپنے دور کی فنی تخلیق کی قوتوں میں زبردست تبدیلی لانے کی ضرورت ہوتی ہے۔ اور یہ تکنیک کا معاملہ ہوتا ہے۔ تاہم درست تکنیک سماجی اور تکنیکی تبدیلی کے پیچیدہ تاریخی امتزاج کے جواب میں منظر عام پر آئے گی۔ پیرس سیکنڈ امپائر (Second Empire) کا نام معلوم عظیم شیر باد یلیئر اور پو (Baudelaire's and Poe) کی تحریروں کا موضوع ہے۔ ان کی تکنیکی اختراعات شہری وجود کے غیر سماجی اور غیر مربوط حالات کا براہ راست ردعمل ہیں: ''سراغ رساں کی کہانی کا اصل سماجی موضوع ایک بڑے شہر کے ہجوم اندر فرد واحد کا نام و نشان تک مٹا دیتا تھا''۔ بنجامن بادیلیئر کی ایک نظم کے حوالے سے لکھتا ہے: ''ان اشعار کی اندرونی صورت اس حقیقت میں ظاہر ہوتی ہے کہ ان کے اندر بذات خود محبت کی پہچان بھی یہ ہے کہ جیسے ایک وسیع و عریض شہر محبت کو رسوا یا داغدار کر رہا ہو''۔

ساختیاتی مارکسزم

۱۹۶۰ء کی دہائی کے دوران یورپ کی دانشورانہ زندگی پر ساختیاتی نظریے (Structuralism) کا غلبہ تھا۔ مارکسی نظریۂ تنقید اس دانشورانہ ماحول کے اثرات سے محفوظ نہیں تھا۔ دونوں روایات کے تحت یہ یقین پایا جاتا تھا کہ افراد کو ان کے سماجی وجود سے علیحدہ کر کے نہیں سمجھا جا سکتا۔ مارکسی نظریے کے پیروکار یہ یقین رکھتے ہیں کہ افراد سماجی نظام کے اندر درجات ''رکھتے'' ہیں اور آزاد و خود مختار (Free Agents) نہیں ہیں۔ ساخت پسندوں کے خیال میں انفرادی اعمال اور گفتگو وغیرہ اس اہمیت/ علامت کے حامل نظاموں سے باہر کوئی مفہوم نہیں رکھتے جو انھیں جنم دیتے ہیں۔ تاہم، ساخت پسند زیر سطح پائی جانے والی ان ساختوں کو وقت کی قید سے ماورا اور خود کار قاعدوں کے تحت کام کرنے والے نظام ہائے عمل قرار دیتے ہیں، مگر مارکسی نظریے کے پیروکار انھیں تاریخی، قابل تغیر اور تضادات سے بھرپور قرار دیتے ہیں۔

رومانیہ کے تنقید نگار لوئیسن گولڈ مین (Lucien Goldmann) نے اس تصور کو مسترد کر دیا کہ متن یا اقتباسات انفرادی عبقریت (Genius) کی تخلیقات ہوتے ہیں اور اس نے یہ دلیل پیش کی کہ وہ ''افراد کی حدود سے ماورا ذہنی ساختوں'' پر مشتمل ہوتے ہیں جن کا تعلق مخصوص گروہوں (یا طبقوں) سے ہوتا ہے۔ یہ ''عالمی نظریات'' سماجی طبقات کی طرف سے تبدیل ہوتی ہوئی حقیقت کے پیش نظر دنیا کے بارے میں اپنے بدلتے ہوئے ذہنی تصور کے مطابق مسلسل بنتے اور ٹوٹتے رہتے ہیں۔ ایسے ذہنی تصورات عموماً سماجی گماشتوں کے شعور میں غیر واضح اور مبہم رہتے ہیں مگر عظیم ادیبوں/ لکھاریوں میں اتنی قابلیت ہوتی ہے کہ وہ عالمی منظر کو بڑی شفاف اور مربوط شکل میں اجاگر کر دیتے ہیں۔

گولڈ مین کی معروف و مقبول Le Dieu Cache (The Hidden Gold) میں راسینی المیوں (Racine tragedies)، پاسکل کے فلسفے، ایک فرانسیسی مذہبی تحریک (Jansenism) اور ایک سماجی گروہ (The noblesse de la robe) کے مابین روابط ظاہر کیے گئے ہیں۔ جانسنسٹ عالمی نظریہ ایسے پر مبنی ہے: یہ فرد کو اس زاویے سے دیکھتا ہے کہ وہ ایک مایوس کن حد تک گناہوں سے بھری دنیا اور ایک نظر نہ آنے والے خدا کے درمیان تقسیم ہے۔ خدا نے دنیا کو اس کے حال پر چھوڑ دیا ہے مگر اپنے ماننے والے پر مطلق اختیار بھی قائم رکھتا ہے۔ فرد ایک انتہائی المناک تنہائی کی طرف

دھکیل دیا جاتا ہے۔ راسینی کے المیوں میں تعلقات کی زیریں ساخت جانسنٹ کی دل شکستگی کو ظاہر کرتی ہے جسے دوسری جانب نوبلس ڈی لا روب یعنی عدالتی حُکام کے ایسے طبقے کے ساتھ جو مطلق العنان بادشاہ کی طرف سے مالی امداد بند ہو جانے کی بنا پر پہلے سے زیادہ تنہا اور بے اختیار ہوتا جا رہا تھا، جوڑا جا سکتا ہے۔ المیوں کے آشکار ہوتے ہوئے موضوع/مواد کا بظاہر جانسن ازم کے ساتھ کوئی تعلق نظر نہیں آتا مگر ساخت کی گہرائی میں جا کر وہ ایک ہی صورت میں یکجا ہو جاتے ہیں: ''المناک ہیرو خدا اور دنیا سے مساوی فاصلے پر ہوتے ہوئے ''انتہا درجے کی تنہائی کا شکار ہے''۔ گولڈ مین کا یقین تھا کہ اس نے سماجی نظام کے مختلف اجزا کے درمیان جو ساختیاتی مشابہتیں (Structural Homologies) دریافت کی تھیں اس کی بنا پر اس کا سماجی نظریہ واضح طور پر مارکسی ہو گیا اور اس بورژوائی مماثل سے واضح طور پر الگ نظر آنے لگا جو سماجی روایتوں کی وحدت یا مرکزیت کو ترقی کے الگ تھلگ اور قابل انتظام شعبوں میں تقسیم کرنے پر اصرار کرتا تھا۔ اس حوالے سے اس کا کام (تحریریں وغیرہ) لوکاکس کے ہیگالٹن مارکسزم کا تسلسل تھا۔

اس کی بعد میں آنے والی تخلیقات خاص طور پر (Pourunr Sociologic du roman(1964) میں جدید ناول کی ساخت اور بازاری معیشت کی ساخت کے مابین مماثلت پر توجہ مرکوز کرنے سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ فرینکفرٹ سکول سے مشابہہ ہے۔ اس کا استدلال ہے کہ ۱۹۱۰ء کے لگ بھگ تک آزاد خیال سرمایہ دارانہ نظام کے ''عظیم کرداروں'' والے زمانے سے اس کے سامراجیانہ مرحلے تک تبدیلی کافی حد تک شروع ہو چکی تھی۔ اس کے نتیجے میں اقتصادی زندگی کے دائرے میں فرد کی اہمیت میں خاطر خواہ حد تک کمی آ گئی۔ آخر کار ۱۹۴۵ء کے بعد کے زمانے میں ریاست اور کارپوریشنوں کی طرف سے معاشی نظاموں کا انتظام و انصرام سنبھالنے کے نتیجے میں وہ رجحان اپنے عروج پر پہنچ گیا جسے مارکسی نظریے کے پیروکار "Reification" (قدر میں کمی کا جنس کی قدر میں بدلنا اور انسانی دنیا پر اشیا کی دنیا کا غلبہ) کہتے ہیں۔ کلاسیکی ناول میں اشیا کی اہمیت کا انحصار ان کا افراد سے تعلق پر ہوتا تھا مگر سارترے، کافکا اور راب گرلٹ کے ناولوں میں اشیا کی دنیا افراد کو اپنی جگہ سے ہٹانا شروع کر دیتی ہے۔ گولڈ مین کی تحریروں کے اس اختتامی مرحلے کا انحصار ''ثانوی ساخت'' اور ''بنیاد'' کے نسبتاً خام نمونے (Model) پر تھا جس کے مطابق ادبی ساختیں محض اقتصادی ساختوں سے مطابقت رکھتی ہیں۔ یہ فرینکفرٹ سکول کی مایوس کن قنوطیت سے احتراز کرتا

ہے مگر ان کی بھر پور جدلیاتی بصیرتوں سے محروم ہے۔

فرانسیسی مارکسی فلاسفر، لوئی آلتھسر نے مارکسی ادبی نظریے پر خاص طور پر فرانس اور برطانیہ میں گہرے اثرات مرتب کیے۔ اس کی تخلیقات کا تعلق واضح طور پر ساخت پسندی اور مابعد ساخت پسندی سے ہے۔ وہ مارکسی فلسفے کے اندر ہیگالئن احیا کو مسترد کر دیتا ہے اور یہ استدلال دیتا ہے کہ مارکسی نے علمی دنیا میں حقیقی کردار اس وقت ادا کیا جب اس نے ہیگل کے نظریات سے کنارہ کشی کر لی۔ وہ ہیگل کے ''کاملیت'' (Totality) کے نظریے کو تنقید کا نشانہ بناتا ہے جس کے مطابق ''کال'' کا نچوڑ اس کے تمام اجزا میں ظاہر ہوتا ہے۔ آلتھسر اس طرح کی اصطلاحات جیسے ''سماجی نظام'' اور ''نظم'' وغیرہ سے احتراز کرتا ہے کیونکہ وہ مرکز رکھنے والی ایسی ساخت کی طرف اشارہ کرتی ہیں جو اپنے تمام خارجی اظہارات (Emanations) کی شکل متعین کرتی ہے۔ اس کی بجائے وہ ''سماجی تشکیل'' کی بات کرتا ہے جس کو وہ ''غیر مرکزی'' ساخت سمجھتا ہے۔ ایک زندہ نامیے (Organism) کے برعکس اس ساخت کا کوئی انتظامی اصول نہیں ہوتا، کوئی بنیادی آغاز کا حامل (Originating) بیج نہیں ہوتا، کوئی مجموعی وحدت نہیں ہوتی۔ اس نظریے کے مضمرات توجہ کھینچ لیتے / روک کا کام کرتے ہیں۔ سماجی تشکیل کے اندر مختلف عناصر (یا ''درجوں'') کو ایک لازمی عنصر یا درجے (مارکسی نظریہ کے پیروکاروں کے لیے اقتصادی درجہ) کی عکاسی نہیں سمجھا جاتا: درجات ایک ''اضافی یا نسبتی خودمختاری'' کے حامل ہوتے ہیں''، اور ان کا تعین آخر کار صرف اقتصادی درجے سے ہی ہوتا ہے ''آخری مثال میں'' (یہ پیچیدہ تشکیل اینگلز سے اخذ کی جاتی ہے)۔ سماجی تشکیل ایک ایسی ساخت ہے جس میں مختلف درجات اندرونی تضادات اور باہمی تصادم کے پیچیدہ روابط میں موجود ہوتے ہیں۔ تضادات کی اس ساخت پر کسی بھی مرحلے میں ایک یا کسی اور درجے کا غلبہ ہو سکتا ہے، مگر یہ کونسا درجہ ہوگا اس کا تعین آخر کار بذات خود معاشی درجے سے ہوگا۔ مثال کے طور پر، جاگیردارانہ سماجی تشکیل میں مذہب ساختیاتی طور پر غالب ہوتا ہے مگر اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ مذہب اس ساخت کا نچوڑ یا مرکز ہے۔ اس کے رہنما کردار کا تعین بذات خود اقتصادی درجے سے ہوتا ہے'' اگرچہ براہ راست طور پر نہیں۔

ادب اور فن کے حوالے سے آلتھسر کا نظریہ بھی روایتی مارکسی پوزیشن سے کافی حد تک ہٹ کر ہے۔ وہ فن کو محض ایک نظریے کی شکل کے طور پر ماننے سے انکاری ہے۔ ''اے لیٹر آن آرٹ'' میں وہ اسے

کیس نظریے اور سائنسی علم کے درمیان جگہ دیتا ہے۔ادب کی عظیم تخلیق ہمیں حقیقت کی مناسب تصوراتی سمجھ عطا نہیں کرتی اور نہ ہی یہ محض ایک خاص طبقے کے نظریے کا اظہار کرتی ہے۔وہ بالزاک کے بارے میں اینگلز کی ایک دلیل نکال لاتا ہے (دیکھیں صفحہ نمبر ۲۷) اور اعلان کر دیتا ہے کہ فن ہمیں اس قابل بناتا ہے کہ ہم ایک فاصلے سے دیکھیں ''وہ نظریہ جس سے یہ جنم لیتا ہے، جس میں یہ ڈوبا ہوتا ہے، جس سے یہ اپنے آپ کو ایک فن کے طور پر علیحدہ کرتا ہے، اور جس کی طرف یہ اشارہ کرتا ہے''۔آلتھسر نظریے کی تعریف اس طرح کرتا ہے کہ ''یہ افراد کا اپنے وجود کے حقیقی حالات سے تصوراتی تعلق ہوتا ہے۔تصوراتی شعور ہمیں دنیا کو بامعنی انداز میں دیکھنے میں مدد دیتا ہے مگر اس کے ساتھ ہی دنیا کے ساتھ ہمارے حقیقی تعلق کو دھندلاتا یا دبا دیتا ہے۔مثال کے طور پر، آزادی کا تصور یا نظریہ تمام انسانوں بشمول محنت کشوں کی آزادی میں یقین کو فروغ دیتا ہے مگر یہ آزاد سرمایہ دارانہ معیشت کے حقیقی تعلق کو چھپا دیتا ہے۔نظریے کے غالب نظام کو غالب طبقات کی طرف سے اشیا کی عمومی سمجھ کے طور پر قبول کر لیا جاتا ہے اور یوں غالب طبقے کے مفادات محفوظ ہو جاتے ہیں۔تاہم، فن اسی نظریے سے جس سے اسے غذا ملتی ہے ''پسپائی'' (ایک تصوراتی فاصلہ) اختیار کر لیتا ہے۔اس طرح سے ایک اہم ادبی تخلیق لکھاری کے نظریے کی حدود سے آگے نکل سکتی ہے۔

پائیر ماچرے نے (Pierre Macherey) کی ''ادبی تخلیق کا ایک نظریہ'' (۱۹۶۶ء) نے آلتھسر کے فن اور نظریہ کے حوالے سے خیالات پر گہرے اثرات مرتب کیے۔وہ ایک واضح مارکسی نمونہ تحریر کو اپنانے سے آغاز کرتا ہے بجائے اس کے کہ متن یا اقتباس کو ایک ''تخلیق'' یا خود میں بتلا یا الگ تھلگ صناعی کا نمونہ سمجھ بیٹھے، وہ اسے ایک ایسی ''تخلیق'' سمجھتا ہے جس میں بہت سے بے میل یا مختلف النوع مواد کی چھان پھٹک کر کے دوران عمل ان میں تبدیلی لائی گئی ہے۔مواد ایسے ''آرادانہ اوزار'' نہیں ہیں جنھیں شعوری طور پر فن کا قابل گرفت اور یکساں انداز کا حامل نمونہ تخلیق کرنے کے لیے استعمال کیا جائے۔پہلے سے عطا کردہ مواد تیار کرتے ہوئے متن ''اس امر سے کبھی بھی آگاہ نہیں ہوتا کہ وہ کیا کر رہا ہے''۔اس کا، کیا کہتے ہیں، ایک ''لاشعور'' ہوتا ہے۔جب شعور کی وہ حالت جسے ہم نظریہ کہتے ہیں متن میں داخل ہوتی ہے تو یہ ایک نئی شکل اختیار کر لیتا ہے۔نظریے کے سہارے عموماً اس طرح رہا جاتا ہے جیسے یہ بالکل فطری ہو، جیسے اس کا تصوراتی اور سیال متن ہمیں حقیقت کی مکمل اور یکساں تشریح یا وضاحت عطا کرتا ہے۔جب ایک مرتبہ اسے متن کی

صورت میں لے آیا جائے تو اس کے تمام تضادات اور رخنے ظاہر ہو جاتے ہیں۔ ایک حقیقت پسند لکھاری کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ متن کے تمام عناصر کو یکسانیت عطا کر دی جائے مگر جب متن تیار کرنے کا عمل شروع ہوتا ہے تو جو کام سامنے آتا ہے اس میں ناگزیر طور پر بہت سے جھول اور رخنے رہ جاتے ہیں جو اس نظریاتی تحریر کی بے ربطی سے مطابقت رکھتے ہیں جو استعمال کی جاتی ہے: کیونکہ کچھ کہنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ بہت سی دوسری چیزیں جو میں وہ بالکل نہ کہی جائیں۔ ادب کے بقا کو یہ ثابت کرنے سے کوئی دلچسپی نہیں ہوتی کہ تخلیق کے تمام اجزا کو کس طرح باہم مربوط ہوتے ہیں یا پھر کسی قسم کے ظاہری تضادات کو کس طرح ہم آہنگ یا ہموار شکل میں لایا جا سکتا ہے۔ ایک ماہر تحلیل نفسی کی طرح نقاد متن (Text) کے لاشعور پر توجہ دیتا ہے۔ یعنی جو بات نہیں کہی گئی یا ناگزیر طور پر دبا دی گئی ہے۔

یہ حکمت عملی کس طرح کام کرے گی؟ ڈی فو (Defoe) کے ناول "Moll Flanders" کو ہی دیکھ لیں۔ اٹھارھویں صدی کی ابتدا میں بورژوائی نظریات نے اخلاقی اور اقتصادی ضروریات کے درمیان تضادات کی شدت میں کمی کر دی؛ یعنی کہ ایک طرف انسانی زندگی کا یہ نظریہ کہ قدرت فیاض و مہربان ہے اور یوں فوری پیدا ہونے والی خواہشات کو طویل المیعاد مفاد کے حصول مؤخر کر دینا چاہیے اور دوسری جانب ایک اقتصادی خود غرضی جو انسانی تعلقات میں سے تمام اقدار کو باہر نکال دیتی ہے اور اسے صرف اجناس تک محدود کر دیتی ہے مول فیلنڈرز میں متحرک کیے گئے اس نظریاتی متن/ مقالہ کو دوبارہ سامنے لایا گیا ہے تاکہ اس کے تضادات ظاہر ہو جائیں۔ نظریات پر ادبی شکل کی کارروائی یا عمل سے اس بے ربطی کا احساس پیدا ہوتا ہے۔ مول کی ادبی طور پر بحیثیت ایک داستان گو استعمال کرنے کا عمل بذات خود ایک دوہرے تناظر کا حامل ہے۔ وہ اپنی کہانی مستقبل کی توقعات اور ماضی کو سامنے رکھ کر بیان کرتی ہے: وہ شریک داستان بھی ہے جو ایک طوائف اور چور کے طور پر اپنی خود غرضانہ زندگی کے مزے لیتی ہے، اور ایک اخلاقی معلم بھی ہے جو اپنی گناہ آلود زندگی کو دوسرے کے لیے بطور عبرت پیش کرتی ہے۔ یہ دو تناظر مول کے ورجینا میں کامیاب کاروبار کی افواہوں کے واقعہ میں، جہاں وہ اپنی ناجائز دولت سے جو اس کی نیوگیٹ میں قید کے دوران محفوظ رکھ لی گئی تھی ایک کاروبار کی بنیاد رکھتی ہے، علامتی طور پر مدغم کر دیے گئے ہیں۔ یہ معاشی کامیابی اس کی طرف سے اپنے گناہوں پر توبہ کرنے کے عمل کا صلہ بھی ہے۔ اس طریقے سے ادبی شکل نظریے کے رواں/ سیال متن کو منجمد کر دیتی

ہے۔ زمی مواد فراہم کیے جانے کی بدولت متن اس نظریے میں خامیاں اور تضادات ظاہر کرتا ہے جسے وہ استعمال کرتا ہے۔ لکھاری اس طرح کا تاثر جان بوجھ کر نہیں پیدا کرتا کیونکہ یہ تاثر متن کے ذریعے "لاشعوری" طور پر پیدا ہوتا ہے۔

ماچرے نے حال ہی میں ثقافتی تنقید کے نظریے کے حوالے سے پہلے سے زیادہ سماجی رویہ اختیار کر لیا ہے اور وہ ادبی قدر کے بنیادی ماخذ کے طور پر تعلیمی نظام پر زیادہ زور ڈالتا ہے۔ وہ گولڈمین اور آلتھسر کی طرف سے فن اور ادب کو عطا کی گئی خصوصی حیثیت کو اب کسی طور تسلیم کرتا نظر نہیں آتا۔

حالیہ تبدیلیاں: ایگلٹن اور جیمسن

امریکہ میں مارکسی نظریات پر ان ہیگالٹن اثرات کا غلبہ رہا ہے جو اسے فرینکفرٹ سکول سے ورثے میں ملے۔ امریکہ میں ناموافقانہ نظریاتی ماحول کی بنا پر صرف ادورنو اور ہارک ہیمر (Adorno and Horkheimer) جیسے نایاب لکھاری ہی اپنے پاؤں جمانے میں کامیاب ہو سکے (ٹیلوز (Telos) نامی جریدہ اس روایت کی معیاری علامت ہے)۔ برطانیہ میں مارکسی تنقیدی نظریے کے احیا (۱۹۳۰ء کی دہائی سے زوال پذیر) کو ۱۹۶۸ء کی "شورشوں" اور اس کے نتیجے میں براعظمی نظریات کی یلغار (نیولیفٹ ریویو ایک اہم ذریعہ تھا) نے محرک فراہم کیا۔ ہر ملک میں وہاں کے کام کے مخصوص حالات کے ردِعمل کے طور پر ایک بڑا نظریہ ساز منظر عام پر جلوہ گر ہوا۔ فریڈرک جیمسن کے "مارکسزم اینڈ فارم" (۱۹۷۱ء) اور پریزن ہاؤس آف لینگویج (۱۹۷۲ء) میں مارکسی، ہیگالٹن فلاسفر کے مرتبے کی جدلیاتی مہارتوں کا مظاہرہ کیا گیا۔ ٹیری ایگلٹن کی Criticism and Ideology (۱۹۷۶ء) کی بنیاد آلتھسر اور ماچرے کے ہیگالٹن مخالف مارکسزم پر رکھی گئی تھی، اور اس نے برطانیہ کی تنقیدی روایات کا ایک قابل ستائش تنقیدی جائزہ پیش کرنے کے علاوہ انگلش ناول کے ارتقا کا از سرِ نو (اساسی) جائزہ (Revaluation) پیش کیا۔ ماضی قریب میں جیمسن (In the political Benjamin or towards a revolutionary criticism, 1981) دونوں نے مابعد ساختیاتی نظریے (Post-structuralism) کی آزمائشوں کا نئے انداز/ زاویہ نظر سے جواب پیش کیا اور اپنی پرانی پوزیشنوں میں تبدیلی/ اصلاح کے حوالے سے بڑے نمایاں تدبر اور رضامندی کا مظاہرہ کیا۔

''تنقید اور نظریہ(Criticism and Ideology) میں ایگلٹن تنقیدی نظریے کے جسم سے ایف آر لیوس اور ریمنڈ ولیمز کی روحوں کا بھوت نکالنے سے ابتدا کرتا ہے۔ ولیمز نے جو بلاشک وشبہ انتہائی ہر فن مولا قسم کا برطانوی مارکسی تنقید نگار ہے مارکسزم کے ساتھ اپنی وابستگی کا اعتراف اپنی پیشہ ورانہ زندگی کے آخری ایام میں کیا۔ اس کی ابتدائی تخلیقات خصوصاً کلچر اینڈ سوسائٹی''(۱۹۵۸ء) اور دی ''لانگ ریوولیوشن''(۱۹۶۱ء) میں صنعتی معاشرے کے ساتھ ماضی کی مصروفیات کے انسانی ہمدردی پر مبنی اور سوشلسٹ امکانات کا جائزہ لیا گیا ہے، جس کے لیے اس نے ماضی کے ادب اور سماجی تنقید کو اپنے اس تجربے کے مخصوص تناظر میں کھنگالا جو اسے ایک ویلش ریلوے ملازم کے بیٹے کی حیثیت سے ہوا۔ ولیم کا یقین تھا کہ مارکسی کا بنیاد اور اس کے اوپر قائم عمارت(Base-superstructure) والا فارمولا مجرد تھا اور وہ ''ایک مخصوص مدت کے تجربے'' کے باہمی الجھے ہوئے تانوں بانوں کا احاطہ کرنے سے قاصر تھا۔ ایگلٹن ولیمز کی طرف سے نظریے پر ''حقیقی'' ضرب لگانے میں ناکامی کو ظاہر کرنے کے لیے آلتھسر کی اس دلیل کی دہائی دیتا ہے جو اس نے ''عملی تجربے کے نظریے''(Empiricism) کے خلاف دی تھی۔ اس کے بنیادی تصورات ''زندگی کا مجموعی انداز''(A whole way of life) اور ''احساسات کی ساخت'' (Structure of feeling) دونوں موضوعی تجربے اور اس تجربے کے معروضی سماجی حالات کے مابین نظریاتی طور پر امتیاز کرنے میں ایک طرح کی نارضامندی کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

آلتھسر کی طرح ایگلٹن کی دلیل بھی یہ ہے کہ تنقیدی نظریے کو اپنی ''نظریاتی فرسودگی'' (Ideological Prehistory) سے لازماً نجات حاصل کر لینی چاہیے اور سائنس کی شکل اختیار کرنی چاہیے۔ مرکزی مسئلہ یہ ہے کہ ادب اور نظریے کے درمیان تعلق کی تعریف کی جائے، کیونکہ اس کے خیال میں متن(Texts) تاریخی حقیقت کی عکاسی کرنے کی بجائے نظریے کو عمل میں لے آتے ہیں تاکہ ''حقیقت'' کا تاثر دیا جائے۔ اگرچہ متن حقیقت کے ساتھ اپنے تعلق کے حوالے سے پابندیوں سے آزاد نظر آ سکتا ہے (یہ اپنی مرضی سے کردار اور صورت حال تخلیق کر سکتا ہے) مگر یہ نظریے کے استعمال میں آزاد نہیں ہے۔ یہاں نظریے سے مراد شعوری سیاسی عقائد نہیں ہیں بلکہ نمائندگی کے تمام ایسے نظام (جمالیاتی، ذہنی، عدالتی اور دیگر) جو ایک فرد کی مخصوص مدت کے تجربے کی ذہنی تصویر کی تشکیل کرتے ہیں۔ متن میں پیدا کیے گئے مفاہیم اور

ادراک اصل میں نظریے کے حقیقت کے حوالے سے تجربے کا دوبارہ تجربہ ہوتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ متن حقیقت پر دو درجے کی دوری یا فاصلے سے کام کرتا ہے۔ ایگلٹن آئیڈیالوجی کی متن سے قبل کی انتہائی عمومی اشکال سے لے کر متن کی اپنی آئیڈیالوجی تک کے مرحلے کے دوران اس پر چڑھا دی جانے والی پیچیدہ تہوں کا معائنہ کر کے اس نظریے (Theory) میں مزید گہرائی پیدا کر دیتا ہے۔ وہ آلتھسر کے اس نقطۂ نظر کو مسترد کر دیتا ہے کہ ادب اپنے آپ کو نظریے سے علیحدہ کر سکتا ہے؛ یہ پہلے سے موجود نظریاتی متن کی پیچیدہ انداز میں دوبارہ ساخت پرداخت کرتا ہے۔ تاہم ادبی نتیجہ محض دیگر نظریاتی متنوں کی عکاسی نہیں ہے، بلکہ نظریے کی خاص پیداوار ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تنقیدی نظریے کو صرف ادبی شکل کے قوانین یا آئیڈیالوجی کے نظریے (Theory of Ideology) سے سرکار نہیں ہوتا بلکہ اسے ''نظریاتی متنوں کی ادب کے طور پر تخلیق کے قوانین'' سے بھی سروکار رہوتا ہے۔

ایگلٹن نظریے اور ادبی شکل کے باہمی تعلق کو ظاہر کرنے کے لیے جارج ایلیٹ سے لے کر ڈی ایچ لارنس تک کے ناولوں کے سلسلے کا جائزہ لیتا ہے۔ وہ یہ استدلال پیش کرتا ہے کہ انیسویں صدی کے بورژوائی نظریے نے افادیت پسندی کے بانجھ نظریے کو معاشرے کے مربوط اجزا کے حاصل تصورات (Organicist concepts) کے ایک سلسلے (زیادہ تر رومانوی انسان دوست روایات سے اخذ کیے گئے) کے ساتھ ملا جلا دیا تھا۔ جیسا کہ وکٹورین سرمایہ داری جب زیادہ ہی شراکتی ساخت یا انتظام کی حامل (Corporatist) ہوگئی تو اسے تقویت یا سہارا حاصل کرنے کے لیے رومانوی روایت کی ہمدردانہ سماجی اور جمالیاتی سالمیت پسندی کی ضرورت پیش آ گئی۔ ایگلٹن ہر لکھاری کی نظریاتی صورت حال کا جائزہ لیتا اور ان کی سوچ میں پروان چڑھنے والے تضادات اور ان کی تحریروں میں پائے جانے والے تضادات کے لیے اپنائے گئے حل کا تجزیہ کرتا ہے۔ مثال کے طور پر دلیل دیتا ہے کہ لارنس کے اس یقین پر کہ ناول زندگی کی روانی یا تغیر پذیری کی لچک دار طریقے سے عکاسی کرتا ہے اور سماج بھی جدید انگلستان کے بیگانہ سرمایہ دارانہ معاشرے کے برعکس مثالی طور پر ایک سالمیاتی یا مربوط نظم (Order) ہے، رومانوی انسان دوستی کے اثرات تھے۔ پہلی جنگ عظیم کے دوران آزاد انسان دوستی کے نظریات کی تباہی کے بعد لارنس نے ''زنانہ'' اور ''مردانہ'' اصولوں کے دوہرے پن پر مبنی (Dualistic) نمونہ یا یا معیار پروان چڑھایا۔ یہ ضد

(Antithesis) اس کی تخلیقات کے مختلف مراحل یا درجوں میں فروغ پاتی اور گڈ مڈ ہوتی رہتی ہے اور آخر کار میلورز (Mellors) کی کردار نگاری (لیڈی چیٹر لی کا عاشق) کی صورت میں حل ہوتی ہے جو غیر شخصی ''مردانہ'' طاقت اور ''زنانہ'' نرمی کو یکجا کر دیتا ہے یہ تضادات کے حامل اتصال کو جو ناولوں میں مختلف شکلیں اختیار کرتا ہے ہم عصر معاشرے کے اندر پائے جانے والے ''گہرے نظریاتی بحران'' کے ساتھ جوڑا جا سکتا ہے۔

مابعد ساخت پسندانہ سوچ کے اثرات نے ایگلٹن کی ۱۹۷۰ء کی دہائی کے اواخر کی تخلیقات میں بنیادی نوعیت کی تبدیلی پیدا کر دی۔ اس کی توجہ آلتھسر کے ''سائنسی'' رویے سے بریخت اور بنجامن کی انقلابی سوچ کی جانب ہوگئی۔ اس تبدیلی کے اثرات کی بدولت ایگلٹن دوبارہ (۱۹۴۵ء) "Theses on Feuerbach" کے کلاسیکی مارکسی انقلابی نظریے کی طرف لوٹ آیا: ''یہ سوال کہ آیا معروضی سچائی کو انسانی سوچ کے ساتھ منسوب کیا جا سکتا ہے نظریے کا سوال نہیں ہے بلکہ ایک عملی سوال ہے...... فلسفیوں نے دنیا کی محض مختلف طریقوں سے تشریح کی ہے؛ اصل نکتہ یہ ہے کہ اسے تبدیل کیا جائے''۔ ایگلٹن کا یقین ہے کہ ''ساختیاتی'' نظریات کو جیسا کہ دریدا (Derrida) پال ڈی مین اور دیگر کی طرف سے فروغ دیے گئے تھے (دیکھیے باب نمبر ۴) تمام تر یقینی خیالات، علم کی تمام قطعی اور حتمی شکلوں کو کھوکھلا یا کمزور کرنے کے لیے استعمال کیا جا سکتا ہے۔ دوسری جانب وہ ادب کے تنقیدی تجزیے (Deconstruction) کو اس کی ''معروضیت'' اور مادی ''مفادات'' (خاص طور پر طبقاتی مفادات) کی پیٹی بورژوائی مخالفت کی بنا پر تنقید کا نشانہ بناتا ہے۔ اس متضاد نقطۂ نظر کو اس صورت میں سمجھا جا سکتا ہے کہ اگر ہم یہ دیکھیں کہ ایگلٹن اب آلتھسر کی بجائے لینن کے نظریات کو اپنا لیتا ہے: درست نظریہ ''صرف اس صورت میں حتمی شکل اختیار کرتا ہے جب وہ حقیقتاً عوامی اور حقیقتاً انقلابی تحریک کی عملی سرگرمی کے ساتھ قریبی تعلق استوار کر لیتا ہے''۔ مارکسی نظریہ تنقید کی ذمہ داریوں کا تعین اب سیاست کی بنیاد پر ہوتا ہے نہ کہ فلسفے کی بنیاد پر: نقاد کو ''ادب'' کے تسلیم کردہ یا مانے ہوئے نظریات کا پردہ چاک کر دینا چاہیے اور قارئین کی موضوعیت تشکیل دینے کے حوالے سے ان کے نظریاتی (Ideological) کردار کو سامنے لانا چاہیے۔ ایک سوشلسٹ کے طور پر نقاد کو ''ایسی مبالغہ آمیز یا لفاظی کی حامل ساختوں کو بے نقاب کرنا چاہیے جن کے ذریعے غیر سوشلسٹ تخلیقات سیاسی طور پر ناپسندیدہ

اثرات پیدا کرتی ہیں'' اور جہاں ممکن ہو ایسی تخلیقات کی ''خلاف مزاج'' تشریح کرنی چاہیے تا کہ وہ سوشلزم کے لیے کام کریں۔

اس دور/ مرحلے کی ایگلٹن کی اہم کتاب "Water Benjamin or towards a Revolutionary Criticism"(1981) ہے۔ بنجامن کی انوکھی مادی روحانیت کو ''خلافِ مزاج'' پڑھا جاتا ہے تا کہ انقلابی تنقیدی نظریہ پیدا کیا جا سکے۔ اس کا تاریخ کے بارے میں نقطۂ نظر ایک ایسے ماضی سے پُرتشدد انداز میں تاریخی مفہوم حاصل کرنا ہے جو ہر وقت رجعت پسند اور دبی ہوئی یادداشت کی بنا پر تاریکی اور خطرے کی زد میں رہتا ہے۔ جب مناسب (سیاسی) لمحہ آ جاتا ہے تو ماضی کی ایک آواز پر گرفت کر کے اسے اس کے ''سچے'' مقصد کے لیے مخصوص کیا جا سکتا ہے۔ بریخت کے ڈرامے جن کی بنجامن نے ستائش کی ہے، تاریخ کے بے رحمانہ بیان کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے اور ماضی کو دوبارہ لکھنے کا راستہ کھول کر تاریخ کو اکثر از سرِ نو ''خلاف مزاج'' پڑھتے ہیں۔ مثال کے طور پر شیکسپیئر کے ڈرامے "Coriolanus" اور گے (Gay) کے ڈرامے "Beggar's Opera" از سر نو تحریر کیے گئے ہیں تا کہ ان کے ممکنہ سوشلسٹ مفہوم کو عیاں کیا جا سکے۔ (بریخت جانے بوجھے/ خاص طور پر اصرار کرتا ہے کہ ہمیں لازماً شیکسپیئر کے خود پسند یا انا پرست ہیرو کے ساتھ نری ہمدردی سے ماورا ہو جانا چاہیے اور لازماً اس قابل ہونا چاہیے کہ نہ صرف کوریولینس کے المیے بلکہ ''خاص طور پر عوام کے'' المیے کا بھی احساس کرنا چاہیے)۔

ایگلٹن بریخت کی مفہوم کے حوالے سے بنیادی اور موقع پرستانہ حکمت عملی کی تعریف کرتا ہے: ''ایک تخلیق جون میں حقیقت پسندانہ اور دسمبر میں غیر حقیقت پسندانہ (Anti realist) ہو سکتی ہے''۔ ایگلٹن اکثر و بیشتر پیری اینڈرسن کی تحریر "Considerations on Western Marxism"(1976) کا حوالہ دیتا ہے جو یہ ظاہر کرتی ہے کہ مارکسی نظریے کے ارتقا نے کس طرح ہمیشہ محنت کش طبقے کے حالات کی عکاسی کی ہے۔ ایگلٹن کا، مثال کے طور پر، یقین ہے کہ فرینکفرٹ سکول نے جدید ثقافت کا جو انتہائی ''منفی'' تنقیدی جائزہ پیش کیا ہے وہ پہلے تو یورپ پر فسطائی غلبے کا اور پھر امریکہ میں سرایت کر جانے والے سرمایہ دارانہ غلبے کا ردعمل تھا، مگر یہ فرینکفرٹ سکول کی نظریاتی اور عملی طور پر محنت کش طبقے کی تحریک سے لاتعلقی یا دوری کا نتیجہ بھی تھا۔ تاہم، جو چیز ایگلٹن کے انقلابی تنقیدی جائزے کو واضح طور پر

جدت عطا کرتی ہے وہ ہے اس کی طرف سے لاکان (Lacan) کے فرائیڈن نظریات اور جیکس دریدا کے طاقتور ساختیاتی (Deconstructive) فلسفے کو بڑی چالاکی سے بروئے کار لانا (دیکھیے باب نمبر ۴)۔

امریکہ میں، جہاں محنت کش طبقے کی تحریک جزوی طور پر غلط سمت اختیار کر چکی ہے اور سیاسی طاقت سے بالکل محروم ہے، ایک اہم مارکسی نظریہ ساز کا منظر عام پر آنا بہت اہمیت کا حامل معاملہ ہے دوسری کی طرف اگر ہم فرینکفرٹ سکول اور امریکی سماج کے حوالے سے ایگلٹن کا نقطۂ نظر ذہن میں رکھیں تو یہ امر غیر اہم نہیں رہتا کہ فریڈرک جیمسن کی تخلیقات پر اس سکول کے گہرے اثرات رہے ہیں۔ مارکسزم اینڈ فام (۱۹۷۱ء) میں وہ ادب کے مارکسی نظریات کے جدلیاتی پہلو کو دریافت کرتا ہے۔ تخلیقات کے ایک عمدہ سلسلے کے بعد (اڈورنو، بنجامن، مارکیوز بلاچ (Bloch)، لوکاکس اور سارترے) وہ ''جدلیاتی تنقیدی جائزے'' کا خاکہ پیش کرتا ہے۔

جیمسن کا یقین ہے کہ اجارہ دارانہ سرمایہ داری کی مابعد صنعتی انقلاب کی دنیا میں اگر کوئی ایسا مارکسزم ہے جو صورت حال پر گرفت رکھتا ہے تو یہ وہ مارکسزم ہے جو ''ہیگل کے فلسفے کے عظیم مرکزی خیالات دریافت کرتا ہے۔ یعنی جزو کا کل سے تعلق، حقیقی اور تجریدی کے مابین مخاصمت، کل کا تصور، ظاہر اور جوہر کی جدلیات، فاعل اور مفعول یا موضوع اور معروض کے مابین باہمی تعلق (nteracton)۔'' جدلیاتی سوچ کے لیے کوئی مقررہ اور ناقبل تغیر ''معروض'' نہیں ہیں: ایک ''معروض'' پیچیدہ انداز میں ایک بڑے کل کے ساتھ بندھا ہوتا ہے، اور اس کا تعلق ذہن کی سوچ کے ساتھ بھی ہوتا ہے، اور اس کا تعلق خود تاریخی صورت حال کا حصہ ہوتا ہے۔ جدلیاتی تنقیدی جائزے کے تحت انفرادی ادبی تخلیقات کو تجزیے کے لیے علیحدہ نہیں کیا جاتا: ایک فرد ہمیشہ ایک عظیم تر ساخت کا جزو ہوتا ہے، کوئی روایت یا تحریک) یا پھر تاریخی صورت حال کا حصہ ہوتا ہے۔ جدلیاتی تنقید نگار کی کوئی طے شدہ اقسام نہیں ہوتیں جن کا ادب پر اطلاق کیا جا سکے اور وہ ہمیشہ اس امر سے آگاہ رہے گا کہ اس کے منتخب کردہ زمروں (انداز، کردار، تصور وغیرہ) کو آخر کار لازمی طور پر نقاد کی اپنی تاریخی صورت حال کا ایک پہلو سمجھا جائے۔ جیمسن یہ بتاتا ہے کہ وینی بوتھ (Wayne Booth) کی تحریر ''افسانے/ ناول کی مبالغہ آرائی'' (Rhetoric fo Fiction)(1961) میں باقاعدہ جدلیاتی خود آگاہی کا فقدان ہے۔ بوتھ ناول میں ''نقطۂ نظر'' کے تصور کو اپناتا ہے، ایک ایسا تصور جو اپنے مضمر نظریۂ اضافیت اور کسی بھی متعین یا

مطلق نقطۂ نظر یا چیزوں کو دیکھنے کے انداز کو مسترد کرنے کے حوالے سے نہایت جدید ہے۔ تاہم مضمر مصنف کی ترجمانی کرنے والے مخصوص نقطۂ نظر کا دفاع کرتے ہوئے بوتھ انیسویں صدی کے ناول کی یقیناً (Certainties) کو بحال کرنے کی کوشش کرتا ہے جس سے ایک نظم وضبط کے حامل طبقاتی نظام میں عظیم تر متوسط طبقے کے استحکام کے زمانے کی حسرتناک یادوں عکاسی ہوتی ہے۔ ایک مارکسی جدلیاتی تنقیدی جائزہ اپنے ہی تصورات کے تاریخی مآخذ کو ہمیشہ تسلیم کرتا رہے گا اور تصورات میں درشتی پیدا کرنے اور حقیقت کے دباؤ کے حوالے سے بے حسی کا مظاہرہ کرنے کی کبھی بھی اجازت نہیں دے گا۔ ہم وقت میں اپنے موضوعی یا ذاتی وجود سے کبھی بھی باہر نہیں نکل سکتے، مگر ہم اپنے نظریات یا تصورات کے سخت ہوتے ہوئے خول سے نکلنے کی کوشش کر کے حقیقت کے بذات خود زیادہ جاندار یا روشن ادراک میں جا سکتے ہیں۔

ایک جدلیاتی تنقیدی جائزہ مختلف اصناف کے متنوں کی اندرونی شکل کو بے نقاب کرنے کی کوشش کرے گا اور ایک تخلیق کی اوپری سطح سے شروع ہو کر اندر کی جانب اس سطح تک جائے گا جہاں ادبی شکل گہرے طور پر حقیقت کے قریب ہوتی ہے۔ ہیمنگ وے (Hemming way) کو اس کی مثال کے طور پر لیتے ہوئے، جیمسن قطعیت کے ساتھ کہتا ہے کہ ناولوں میں ''تجربے کی غالب قسم یا بنیادی تصور'' بذات خود لکھنے کا عمل ہے۔ ہیمنگ وے نے یہ دریافت کیا تھا کہ وہ ایک خاص قسم کا عریاں یا بے بناوٹ (Bare) جملہ تخلیق کر سکتا تھا جو دو کام بڑے احسن طریقے سے کر سکتا تھا: فطرت (اشیا) میں حرکت کا اظہار یا تاثر پیدا کرنا اور لوگوں میں ناراضگیوں کا تناؤ ظاہر کرنا۔ لکھنے کی حاصل کردہ مہارت کا تعلق تصوراتی طور پر دوسری انسانی مہارتوں سے ہے جن کا اظہار فطری دنیا (خصوصاً جانوروں کے شکار) کے حوالے سے کیا جاتا ہے۔ ہیمنگ وے کا مردانہ پن یا مردانگی کا مسلک تکنیکی مہارت کے امریکی تصور کی عکاسی کرتا ہے مگر انسانی مہارت یا ہنر کو فرصت یا آسودگی کے دائرے میں لا کر صنعتی معاشرے کے بیگانگی کی سمت لے جاتے ہوئے حالات کو مسترد کر دیتا ہے۔ ہیمنگ وے کے واضح طور پر آشکار جملے امریکی معاشرے کے پیچیدہ خدوخال تک رسائی حاصل نہیں کر سکتے اور اسی لیے اس کے ناولوں کا رخ بیرونی ثقافتوں کی باریک تہ والی یا سادہ حقیقت کی جانب ہوتا ہے جن میں افراد ''اشیا کی پاکیزگی'' کے ساتھ نمایاں نظر آتے ہیں اور اسی لیے ہیمنگ وے کے جملوں میں سمائے جا سکتے ہیں۔ اس طرح جیمسن ظاہر کرتا ہے کہ ادبی شکل کس طرح ٹھوس حقیقت سے گہرے طور پر جڑی ہوتی ہے۔

اس کی تحریر سیاسی لاشعور "The Political Unconscious"(۱۹۸۱ء) نظریے کے ابتدائی جدلیاتی تصورات شامل رہنے دیتی ہے مگر سوچ کی بہت سی متصادم روایات (ساخت پسندی مابعد ساخت پسندی، فرائڈ، آلتھسر، ادورنو) کو بڑے متاثر کن مگر مسلسل قابل شناخت مارکسی عمل تالیف (Synthesis) میں ضم کر دیتی ہے۔ جیمسن دلیل دیتا ہے کہ انسانی سماج کی ٹکڑوں میں تقسیم اور بیگانگی میں رنگی ہوئی حالت قدیم کمیونزم کی اصل حالت کی طرف اشارہ کرتی ہے جس میں زندگی اور ادراک دونوں ''اجتماعی'' ہوتے تھے۔ جب انسانیت کو ایک قسم کے بلیکئن زوال (Balkian Fall) کی تکلیف سے گزرنا پڑا تو انسان کی اپنی حسیات (Senses) نے بذات خود ہی تخصیص (Specialization) کا علیحدہ دائرہ کار قائم کر لیا۔ ایک مصور نظارے کو ایک مخصوص حس یا سمجھ قرار دیتی ہے اس کی پینٹنگز بیگانگی کی علامت ہوتی ہیں۔ تاہم وہ اصل بھرپور دنیا کے نقصان کی تلافی بھی ہوتی ہیں: وہ ایک بے رنگ دنیا میں رنگ بھر دیتی ہے۔

تمام نظریات ''روکے یا سنبھالے رکھنے کی حکمت عملیاں ہوتی ہیں'' جو سماج کو اس قابل بناتی ہیں کہ وہ خود اپنی وضاحت یا جواز پیش کر سکے جو کہ تاریخ کے زیر تہہ تضادات کو دبا دیتا ہے؛ یہ بذات خود تاریخ ہی ہے (معاشی ضرورت کی ظالمانہ حقیقت) جو دبا دینے کی اس حکمت عملی کو مسلط کر دیتی ہے۔ ادبی متن (Texts) بھی اسی انداز میں کام کرتے ہیں: یہ جو حل پیش کرتے ہیں وہ محض تاریخ کو دبا یا مسخ کر دینے کی علامات ہوتے ہیں۔ جیمسن بڑی چالاکی سے اے جے گریماس (A.J. Greimas) کے ساخت پسندانہ (Struturalist) نظریے "the "Semiotic Rectangle کو اپنے ہی مقاصد کے لیے ایک تجزیاتی اوزار کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ روکے رکھنے کی متنی حکمت عملیاں (Textual strategies of containment) خود کو رسمی نمونوں کے طور پر پیش کرتی ہیں۔ گریماس کا ساخت پسندانہ نظام ممکنہ انسانی تعلقات (جنسی، قانونی وغیرہ) کی مکمل تفصیل فراہم کرتا ہے جن کا اطلاق جب متن کی حکمت عملیوں پر کیا جاتا ہے تو تجزیہ نگاران ممکنات کو دریافت کرنے کے قابل ہو جاتا ہے۔ جو کہے نہیں جاتے۔ یہ ''نہ کہے گئے'' دبی ہوئی تاریخ ہوتی ہے۔

جیمسن بھی بیان اور تشریح کے حوالے سے ایک طاقتور دلیل سامنے لاتا ہے۔ اس کا یقین ہے کہ بیان یا حکایت محض کوئی ادبی طرز یا شکل نہیں ہوتی بلکہ ایک ناگزیر ''علمیاتی (Epistemological) درجہ یا

قسم'' ہوتی ہے: حقیقت اپنے آپ کو انسانی ذہن میں صرف ایک کہانی کی صورت میں پیش کرتی ہے۔حتیٰ کہ ایک سائنسی نظریہ بھی کہانی کی ایک شکل مزید یہ کہ تمام حکامات یا واقعات کے بیان کی تشریح کرنی پڑتی ہے۔ یہاں جیمسن ایک ''موثر'' تشریح کے خلاف عام قسم کی مابعد ساختیات دلیل کا جواب دے رہا ہے۔ ڈیلیوز (Deleuze) اور گواتری (Guattari) ''دی اینٹی اوڈیپس'' (The Anti Oedipus) میں تمام ''فہم سے بالاتر'' (Transcendent) تشریحات پر حملہ کر دیتے ہیں، اور صرف ''طبعی'' (Immanent) تشریحات کی اجازت دیتے ہیں، جو کہ متن پر ایک ''سخت'' مفہوم مسلط کرنے سے احتراز کرتی ہیں۔ ''فہم سے بالاتر'' تشریح متن پر حاوی ہونے کی کوشش کرتی ہے اور یوں اس کی حقیقی پیچیدگی کو کمزور یا ہلکا کر دیتی ہے جیمسن بڑی مکاری سے نئے تنقیدی نظریے (New Criticism) کی مثال لیتا ہے (ایک خود اعلان کردہ فطری تشریح کے نظریے پر مبنی حکمت عملی) اور ظاہر کرتا ہے کہ یہ دراصل ''فہم سے بالاتر'' ہے کیونکہ اس کا کلیدی اشارہ ''انسان دوستی'' ہے۔ وہ یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ تمام تشریحات ضروری طور پر ''فہم سے بالاتر'' اور نظریاتی /تصوراتی (Ideological) ہیں۔آخر میں ہم صرف یہی کر سکتے ہیں کہ نظریاتی تصورات کو ''فہم سے بالاتر'' نظریے یا تصور کے وسیلے کے طور پر استعمال کریں۔

جمسین کا ''سیاسی لاشعور'' فرائڈ سے ''دبا دینے'' کا ناگزیر تصور حاصل کرتا ہے، مگر اسے انفرادی سے اٹھا کر اجتماعی سطح تک پہنچا دیتا ہے۔نظریے کا فریضہ ''انقلاب'' کو دبا دینا ہے۔ جابر لوگوں کو نہ صرف اس سیاسی لاشعور کی ضرورت ہوتی ہے بلکہ انھیں ایسے مجبور لوگوں کی ضرورت بھی ہوتی ہے جو ان کے وجود کو ''انقلاب'' نہ رکنے کی صورت میں ناقابل برداشت پائیں گے۔ایک ناول کا تجزیہ کرنے کے لیے ہمیں ایک غیر موجود مقصد ''عدم۔انقلاب'' کا تعین کرنے کی ضرورت ہوتی ہے۔جمیسن ایک ایسا تنقیدی طریقہ کار تجویز کرتا ہے جس میں تین ادراکی/تنقیدی حدیں'' (Horizons) شامل ہیں (طبعی تجزیے کی حد، مثال کے طور پر گریماس کو استعمال کرتے ہوئے ،سماجی علمی گفتگو کے تجزیے کی سطح ،اور تاریخی مطالعے کی ایک عہد ساز (Epochal) سطح مطالعے کے تیسرے درجے کی بنیاد جیمسن کی طرف سے معاشرے کے مارکسی نمونوں کی پیچیدگی سے نظر ثانی پر رکھی گئی ہے۔وسیع تناظر میں، وہ آلتھسر کے سماجی کلیات (Totality) کے نظریے کو ایک ایسی ''غیر مرکزی ساخت'' کے طور پر قبول کرتا ہے جس میں مختلف درجات ''نسبتی خود مختاری'' کی شکل

اختیار کر لیتے ہیں اور وقت کے مختلف پیمانوں (جاگیردارانہ اور سرمایہ دارانہ وقت کے پیمانوں کا، مثال کے طور پر ایک ساتھ ہونا) پر کام کرتے ہیں۔ پیداوار کے مخاصمانہ اور غیر کلیدی(Out of Key) طریقوں کی پیچیدہ ساخت ایک ایسی متنوع تاریخ ہے جو متنوں کے تنوع میں منعکس ہوتی ہے۔ یہاں جیمسن مابعد ساخت پسند نظریے کے حامیوں کو جواب دے رہا ہے جو بذات خود حقیقت کو محض مزید متن قرار دے کر متن اور حقیقت کے مابین امتیاز ختم کر دیں گے۔ وہ یہ ظاہر کرتا ہے کہ متنی (Textual) تنوع کو متن کے متن سے باہر کے سماجی اور ثقافتی تنوع کے حوالے یا تعلق کی روشنی میں سمجھا جا سکتا ہے۔ اس میں وہ مارکسی تجزیے کے لیے جگہ محفوظ کر دیتا ہے۔

اس باب کے اندر ہم نے ''ساخت پسندانہ مارکسزم کا حوالہ دیا ہے۔ کارل مارکس کی اقتصادی تحریروں کو بذات خود ناگزیر طور پر ساخت پسندانہ قرار دیا گیا ہے۔ بذات خود ساخت پسندی کی جانب رخ کرتے ہوئے اس امر پر زور دینے کی ضرورت ہے کہ مارکسی اور ساخت پسندانہ نظریات میں مماثلتیں کم اور اختلافات بہت زیادہ ہیں۔ مارکسی نظریات کی حتمی بنیاد انسانی معاشروں کا مادی اور تاریخی وجود ہے؛ لیکن ساخت پسندوں کا حتمی بنیادی اصول زبان کی نوعیت ہے۔ جہاں مارکسی نظریات ایسی تاریخی تبدیلیوں اور آویزشوں سے تعلق رکھتے ہیں جو معاشرے میں ابھرتی اور بالواسطہ طور پر ادبی شکل میں ظاہر ہوتی ہیں، وہاں ساخت پسندی کا نظریہ نظاموں کے ایسے اندرونی انداز عمل کا مطالعہ کرتا ہے جو اپنے تاریخی وجود سے الگ تھلگ ہوتے ہیں۔

تیسرا باب

ساخت پسندی کے نظریات

نئے تصورات اکثر و بیشتر پسماندہ اور دانشورانہ مخاصمت کے حامل ردعمل پر اکستاتے ہیں اور یہ بات ان نظریات کو دی گئی قبولیت کے حوالے سے خاص طور پر درست پائی گئی ہے جنھیں ''ساخت پسندی کے نظریے'' کا نام دیا جاتا ہے۔ادب کے حوالے سے ساخت پسندانہ حکمت عملیاں عام قاری کے بعض انتہائی پسندیدہ/دلی عقائد کو للکارتی ہیں۔کافی عرصے سے محسوس کیا جا رہا ہے کہ ادبی تخلیق ایک لکھاری کی تخلیقی زندگی کی پیداوار ہوتی ہے اور مصنف کے اساسی وجود کا اظہار کرتی ہے۔متن ایک ایسی جگہ ہوتی ہے جہاں ہم لکھاری کی سوچوں اور احساسات کے ساتھ ایک روحانی یا انسان دوستانہ ارتباط میں داخل ہوتے ہیں۔ایک اور بنیادی مفروضہ جو قارئین اکثر قائم کر لیتے ہیں وہ یہ ہے کہ ایک اچھی کتاب انسانی زندگی کے بارے میں سچ بتاتی ہے...... یہ کہ ناول اور ڈرامے ہمیں یہ بتانے کی کوشش کرتے ہیں کہ اشیا کی حقیقت کیا ہے۔تاہم ساخت پسند ہمیں اس امر کا قائل کرنے کی کوشش کر چکے ہیں کہ لکھاری ''مردہ'' ہوتا ہے اور ادبی گفتگو یا تحریر کا سچائی کا کوئی فریضہ نہیں ہوتا۔ جوناتھن سلر کی تحریر کردہ ایک کتاب کے جائزے میں جان بیلے نے اس وقت ساخت پسندی کے مخالفین کی ترجمانی کی جب اس نے یہ اعلان کیا کہ ''مگر علم الاطلاعات وعلامات (Semiotics) کا گناہ یہ ہے کہ انھوں نے افسانہ/ ناول میں ہمارے سچائی کے احساس کو تباہ کرنے کی کوشش کی ہے...... ایک اچھی کہانی میں افسانے سے پہلے سچ آتا ہے اور اس سے علیحدہ ہو جانے کے قابل رہتا ہے''۔۱۹۶۸ء کے ایک مضمون میں رولینڈ بارتھز بڑے مؤثر انداز میں ساخت پسندی کا نقطۂ نظر پیش کرتا ہے اور دلیل یہ دیتا ہے کہ لکھاریوں کے پاس صرف یہی اختیار ہوتا ہے کہ وہ پہلے سے موجود تحریروں کو آپس میں گڈمڈ کر دیتے ہیں، انھیں دوبارہ یکجا کر دیتے ہیں، یا ان کی دوبارہ صف بندی کر دیتے ہیں؛ لکھاری تحریروں کے ذریعے اپنا ''اظہار'' نہیں کر سکتے بلکہ صرف زبان وثقافت کی اس عظیم الشان لغت کی از سر نو ترتیب کر سکتے ہیں جو (بارتھز کے پسندیدہ قول کے مطابق) ''ہمیشہ پہلے سے ہی لکھی ہوتی ہے۔ساخت پسندانہ نظریے کی روح بیان کرنے کے لیے ''انسان

دوست مخالف'' اصطلاح کا استعمال گمراہ کن نہیں ہوگا۔ یقینا یہ لفظ خود ساخت پسندوں کی طرف سے بھی ادبی تنقید کی تمام شکلوں کی جن میں انسانی موضوع ادبی مفہوم کا وسیلہ و ماخذ ہے مخالفت پر زور دینے کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔

لسانیاتی پس منظر

ساسورے (Saussure) کے دو بنیادی تصورات درج ذیل سوالات کے نئے جوابات فراہم کرتے ہیں۔

(i) لسانیاتی تحقیق کا موضوع کیا ہے؟

(ii) الفاظ اور اشیا کے درمیان کیا تعلق ہے؟

وہ بولی اور منہ سے نکلنے والے الفاظ (Langue and Parole) کے درمیان۔ لسانی نظام جو زبان کی اصل مثالوں سے پہلے موجود ہے، اور انفرادی کلام میں بنیادی امتیاز کرتا ہے۔ بولی (Langue) زبان کا سماجی پہلو ہے: یہ ایک مشترکہ نظام ہے جو ہم (لاشعوری طور پر) بطور بولنے والے کے تیار کرنے یا ترتیب دیتے ہیں۔ منہ سے نکلنے والے الفاظ (parole) زبان کی اصل مثالوں میں نظام کی انفرادی حیثیت میں آگاہی ہے۔ یہ امتیاز بعد کے تمام ساخت پسندانہ نظریات کے لیے ناگزیر ہے۔ لسانیاتی تحقیق کا مخصوص موضوع (Object) وہ نظام ہے جو کسی بھی مخصوص انسانی اشارہ دیتی (Signifying) روایت کی تہہ میں ہوتا ہے، نہ کہ انفرادی کلام (Uterance)۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ اگر ہم مخصوص نظموں یا دیو مالائی/ پراسرار قصوں یا اقتصادی روایات کا جائزہ لیتے ہیں تو ہم ایسا اس لیے کرتے ہیں تاکہ پتا چلائیں کہ کس طرح کے قواعد کا نظام، کس طرح کی گرامر استعمال کی جارہی ہے۔ آخر انسان جو بولتے ہیں وہ طوطوں سے بہت مختلف ہوتا ہے: اول الذکر کی قواعد کے نظام پر واضح طور پر گرفت ہوتی ہے جس کی بنا پر وہ اس قابل ہوتے ہیں کہ بہتر طریقے سے تشکیل دیئے گئے جملے ان گنت تعداد میں تخلیق کرسکیں؛ طوطے یہ کام نہیں کر سکتے۔

ساسورے نے یہ نظریہ یا تصور مسترد کر دیا تھا کہ زبان لفظوں کا ایک ایسا ڈھیر ہے جو وقت گزرنے کے ساتھ بتدریج اکٹھا ہوتا گیا اور یہ کہ اس کا بنیادی فریضہ دنیا میں اشیا کا حوالہ دینا ہے۔ اس نظریے میں الفاظ و علامتیں نہیں ہیں جو مفاہم سے مطابقت رکھتی ہیں، بلکہ ایسے اشارے ہیں جو دو حصوں پر مشتمل ہوتے ہیں

(جیسے کاغذ کے ورق کی دو اطراف) ایک نشان، لکھا یا بولا گیا جسے ''اشارہ کرنے والا'' کہتے ہیں اور ایک تصور (جو نشان بتاتے وقت سوچا جاتا'' ہے) جسے ''اشارہ کیا گیا'' کہتے ہیں۔ وہ جس نظریے یا نقطۂ نظر کو مسترد کررہا ہے اس کو اس طرح پیش کیا جاسکتا ہے:

علامت = شے

ساسورے کا نمونہ درج ذیل ہے۔

اشارہ = اشارہ کرنے والا / جسے اشارہ کیا گیا

اس نمونے میں ''اشیا'' کے لیے کوئی جگہ نہیں ہے۔ زبان کے عناصر الفاظ اور اشیا کے درمیان کسی ربط کے نتیجے میں مفہوم حاصل نہیں کرتے بلکہ روابط کے نظام کے صرف اجزا کے طور پر۔ ٹریفک کی روشنیوں کے اشاروں کے نظام پر غور کریں۔

سرخ............زرد............سبز

اشارہ کرنے والا (سرخ)
اشارہ کیا گیا (رک جاؤ)

علامت صرف نظام کے اندر رہ کر ہی اشارے کا کام کرتی ہے'' سرخ = رک جاؤ/ سبز = چلے جاؤ/ زرد = سرخ یا سبز کے لیے تیار ہو جاؤ''۔ اشارہ کرنے والے اور اشارہ وصول کرنے والے کے مابین تعلق زبردستی پر مبنی ہے: سرخ اور رک جانے کے مابین کوئی قدرتی تعلق نہیں ہے، خواہ یہ کتنا ہی قدرتی محسوس ہوتا ہو۔ کامن مارکیٹ (Common Market) میں شمولیت کے وقت سے ہی برطانویوں کو نئے برقی اشارے قبول کرنے پڑے جو غیر فطری نظر آ سکتے ہیں (اب بھورا ، نہ کہ سرخ = زندہ؛ نیلا نہ کہ کالا = غیر جانبدار)۔ ٹریفک کے نظام میں ہر رنگ ایک مثبت یک معنوی مفہوم پر زور ڈال کر اشارہ یا علامت ظاہر نہیں کرتا بلکہ مختلف ہونے کے نشان کے طور پر، متضاد اور مقابل اشیا کے نظام کے اندر ایک امتیاز کے طور پر؛ ٹریفک کی روشنی'' سرخ'' من وعن'' سبز نہیں'' ہے؛ سبز'' سرخ نہیں'' ہے۔

زبان بہت سے اشاراتی نظاموں (بعض لوگوں کے خیال میں یہ ایک بنیادی نظام ہے) میں سے

ایک ہے۔ اس طرح کے نظاموں کے علم کو علم الاطلاعیات/ علامات و اشارات/ نشانیات وغیرہ (لسانیات کی ذیل میں) کہا جاتا ہے۔ انگلش میں اسے "Semiotics" یا "Semiology" کہا جاتا ہے۔ ساخت پسندی کے نظریے اور علم الاطلاعیات کو عام طور پر ایک ہی طرح نظریاتی دنیا سے وابستہ سمجھا جاتا ہے۔ یہاں یہ نکتہ واضح کرنا ضروری ہے کہ ساخت پسندی کا تعلق زیادہ تر ایسے نظاموں سے رہتا ہے جن میں ''اشارے'' نہیں ہوتے جیسے (مثال کے طور پر خونی رشتے) مگر جن کو اسی انداز میں لیا جا سکتا ہے جیسے اشاراتی نظام۔ امریکہ فلسفی سی ایس پیئرس (C.S.Pierce) نے تین قسم کی علامات کے مابین بڑا کارآمد قسم کا فرق پیش کیا ہے: شبیہانہ یا "Iconic" (جس میں علامت اپنے مفہوم یا مصداق سے ملتی جلتی ہے جیسے ایک بحری جہاز کی تصویر یا پھر گرتے ہوئے، پتھروں کا سڑک پر نصب اشارہ)؛ اشاریاتی یا "Indexical" (جس میں ایک علامت، ممکنہ طور پر سرسری انداز میں، اپنے مفہوم یا مصداق سے منسوب ہوتی ہے؛ جیسے دھواں آگ کی علامت ہوتا ہے یا پھر بادل بارش کی علامت ہوتے ہیں)؛ اور علامتی یا رمزی "Symbolic" (جس میں علامت کے اپنے مفہوم یا مصداق سے ایک من مانا زبردستی کا تعلق ہوتا ہے؛ جیسے زبان) سب سے زیادہ مقبول جدید ماہر علم الاطلاعیات وعلامات/اشارات (Semiotician) روس کا یوری لاٹ مین ہے۔

ساخت پسندانہ تحقیقات میں اولین اہم تبدیلیوں کی بنیاد ان صوتیوں (Phonemes) پر ہونے والی تحقیقات میں پیشترفت پر تھی جو لسانیاتی نظام کے سب سے پہلے درجے کے عناصر ہوتے ہیں۔ صوتیہ یا صوتی اکائی ایک بامعنی آواز ہوتی ہے جس کا زبان کا استعمال کرنے والا ادراک یا پہچان کرتا ہے۔ ہم آوازوں کو شور کے بامعنی ٹکڑوں کے طور ان کے اپنے طور پر درست ہونے کے مفہوم میں شناخت نہیں کرتے بلکہ ان کا بعض پہلوؤں سے دوسری آوازوں سے مختلف تاثر لیتے ہیں۔ بارتھز اس اصول کی طرف اپنی سب سے مشہور کتاب S / Z کے عنوان میں توجہ دلاتا ہے جو بالزاک کی تحریر (Sarrazine) Sarrasine میں سے دو صغیریے (Sibilants) چُن لیتا ہے جن میں صوتیاتی لحاظ سے فرق (Z) بول کر اور (S) نہ بول کر کیا جاتا ہے۔ دوسری جانب انسانی آوازوں کے (Phonetic) درجے (صوتیاتی نہیں) پر خام آوازوں کا فرق پایا جاتا ہے، جنھیں انگلش میں ''شناخت'' نہیں کیا جاتا: لفظ "Pin" میں "P" کی آواز واضح طور پر لفظ "Spin" میں "P" کی آواز سے مختلف ہے، مگر انگلش بولنے والے اس فرق کو شناخت نہیں

کرتے: یہ فرق اس مفہوم میں شناخت نہیں کیا جاتا کہ یہ زبان میں الفاظ کے درمیان معنی ''تقسیم'' نہیں کرتا۔ حتیٰ کہ اگر ہم نے کہا "Spin" تو ہم اسے غالباً "Spin" سنیں گے۔ زبان کے حوالے سے اس نظریے کا اہم نکتہ یہ ہے کہ ہمارے زبان کے استعمال کی تہ میں ایک نظام، جفت متضادات کا ایک نمونہ، ثنائی مخالفتیں پائی جاتی ہیں۔ صوتیے (Phoneme) کی سطح پر ان میں غنغناتی (Nasalized) / غیر غنغناتی، مصوتی (Vocalic) غیر مصوتی، تناؤ کی حامل/ ڈھیلی ڈھالی شامل ہیں۔ ایک مفہوم میں، بولنے والے لوگ اصولوں کے ایسے مجموعے کو اندرونی طور پر جذب کرتے نظر آتے ہیں جو اپنے آپ کو بذات خود ان کی زبان کو استعمال کرنے یا عمل میں لانے کی واضح صلاحیت میں ظاہر کرتا ہے۔

ہم اس طرح کی ''ساخت پسندی'' کو میری ڈوگلس کے علم البشر (Anthropology) میں کام کرتے دیکھ سکتے ہیں (ایک ایسی مثال جو ناتھن سلر نے استعمال کی ہے) وہ لاوی قبیلہ کی رسوم (Leviticus) کی معیوب/ ناگوار حرکات کا جائزہ لیتی ہے، جن کے مطابق بعض جاندار بظاہر ایک سرسری اور بے تکے اصول کی بنیاد پر پاک ہوتی ہیں اور بعض ناپاک۔ وہ اس مسئلے کو ایک صوتیاتی (Phonemic) تجزیے کا مماثل تشکیل/ ساخت کرا کے حل کرتی ہے، جس کے مطابق دو قواعد نافذ العمل نظر آتے ہیں: (۱) ''نیم شگافتہ کھروں والے (Cloven hoofed) جگالی کرتے ہوئے ممالیے گڈریوں کے لیے ایک مخصوص قسم کی خوراک کا نمونہ نہیں''؛ جانور جو اس معیار پر صرف نصف پورا اترتے ہیں (سؤر، خرگوش، بجو (Rock badger) ناپاک ہیں؛ اگر پہلا اصول موزوں نہ ہو تو پھر دوسرا اصول نافذ ہوتا ہے: ہر جاندار کو اپنے اس مسکن میں رہنا چاہیے جس سے وہ حیاتیاتی مطابقت رکھتا ہے۔ لہٰذا بغیر پَر (Fins) والی مچھلیاں ناپاک ہوتی ہیں۔ زیادہ پیچیدہ سطح پر کلاڈ لیوی۔ سڑاس پُراسرار حکایتوں، رسوم، خونی رشتوں کی ساخت کا ''صوتیاتی'' تجزیہ پیش کرتا ہے۔ ممانعتوں یا بندشوں، پراسرار حکایتوں یا رسوم کے مآخذ یا وجوہات سے متعلق سوالات کرنے کی بجائے ساخت پسند اختلافات پر مبنی ایسے نظام کی تلاش کرتا ہے جو ایک مخصوص انسانی رواج یا عمل کی تہ میں کارفرما ہوتا ہے۔

جیسا کہ علم البشر کی ان مثالوں سے ظاہر ہوتا ہے، ساخت پسند معنی کے مخصوص انسانی نظاموں کے ''گرامر''، ''ترکیب نحوی'' یا ''صوتیاتی'' نمونے کو دریافت کرنے کی کوشش کرتے ہیں، خواہ وہ خونی رشتوں،

ملبوسات، اعلیٰ معیار کے کھانوں، بیانیہ کلام، پراسرار حکایتوں، یا قبائل کی مخصوص فطری علامتوں (Totems) کے نمونے ہی کیوں نہ ہوں۔ اس طرح کے تجزیوں کی اثر انگیز مثالیں رولینڈ بارتھز کی ابتدائی تحریروں خاص طور پر وسعت کی حامل دیو مالائی کہانیوں (۱۹۵۷ء) اور سسٹم ڈی لاموڈ (۱۹۶۷ء) میں پائی جا سکتی ہیں۔ ان تحقیقات کا نظریہ علم الاطلاعیات واشارات کے عناصر "Elements of Semiology"(1964) میں دیا گیا ہے۔

اس اصول کا...... کہ انسانی کارگزاریوں کا پیشگی انحصار تفریقات پر مبنی انسانی تعلقات کے تسلیم کردہ نظام پر ہے...... اطلاق بارتھز عملاً ہر لحاظ سے تمام سماجی رواجوں پر کر دیتا ہے؛ وہ ان کی وضاحت علامات کے ایک نظام کی حیثیت سے کرتا ہے جو لسانی نمونے کے مطابق عمل کرتا ہے۔ کسی بھی اصل ''اندازِ کلام'' (Parole) کا پیشگی انحصار ایک ایسے نظام (Langue) پر ہوتا ہے جو استعمال ہو رہا ہے۔ بارتھز یہ تسلیم کرتا ہے کہ لسانی نظام تبدیل ہو سکتا ہے، اور یہ کہ ''انداز کلام'' میں تبدیلیوں کا، آغاز کرنا ضروری ہے؛ تاہم کسی بھی مخصوص لمحے میں ایک عملی نظام، قواعد کا ایک مجموعہ موجود ہوتا ہے جہاں سے ہر طرح کا ''انداز کلام'' اخذ کیا جا سکتا ہے۔ مثال کے طور پر بارتھز لباس پہننے کے عمل کا جائزہ لیتا ہے وہ ایسے ذاتی اظہار کا معاملہ یا انفرادی انداز نہیں سمجھتا، بلکہ ''لباس کا نظام'' سمجھتا ہے جو زبان کی طرح کام کرتا ہے۔ وہ ملبوسات کی ''زبان'' کو ''نظام'' اور ''کلام'' (بیانات کا مجموعہ) کے مابین تقسیم کر دیتا ہے۔

نظام	کلام (Syntagm)
''ٹکڑوں کا مجموعہ، تفصیلات کے اجزا جو جسم کے ایک ہی حصے پر ایک ہی وقت میں نہیں پہنے جا سکتے اور جس کی تفاریق پوشاک کے مفہوم میں تبدیلی سے مطابقت رکھتی ہے؛ چھوٹی ٹوپی...... حاشیہ دار کنٹوپ...... قصابہ نما پوشش وغیرہ''	ایک ہی قسم کے لباس کے مختلف اجزا کو پہلو بہ پہلو رکھنا: اسکرٹ...... بلاؤز...... جیکٹ

لباس کو ''بولنے'' دینے کے لیے ہم ایک مخصوص اجزا کا جوڑا (Syntagm) چن لیتے ہیں جن

میں سے ہر ایک کو دوسرے اجزا/ٹکڑوں سے بدلا جاسکتا ہے۔ کپڑوں کا جوڑا (سپورٹس جیکٹ/ خاکستری فلالین کا پاجامہ/سفید کھلے گلے والی قمیض) کسی فرد کی جانب سے مخصوص مقصد کے لیے بولے گئے مخصوص جملے کے برابر ہوتا ہے؛ تمام اجزا مل کر ایک مخصوص قسم کا قول/ جملہ ادا کرتے ہیں جس سے ایک مفہوم یا انداز ظاہر ہوتا ہے۔ کوئی ایک فرد اصل میں بذات خود اس نظام یا طریق عمل کو سرانجام نہیں دیتا، بلکہ یہ ان کی طرف سے پوشاکوں کو اس قابل بناتا ہے کہ وہ نظام کو برتنے کے حوالے سے ان کی صلاحیت کا راظہار کرتا ہے۔ یہاں بارتھ فن طباخی (Culinary) کی نمائندہ مثال فراہم کرتا ہے:

نظام	کلام (Syntagm)
''غذائی اشیا کے مجموعے جن میں فرق یا اختلافات ہیں، جن کے اندر رہ کر ایک انسان مخصوص مفہوم کو مدنظر رکھتے ہوئے کوئی ڈش منتخب کرتا ہے: کھانے کی میز پر پیش کی جانے والی خاص ڈشیں، بھی ہوئی یا میٹھی''۔	''کھانے کے دوران چنی گئی ڈشوں کی اصل ترتیب''۔

(ایک ریستوران میں ہر چیز کے علیحدہ دام ظاہر کرنے والی فہرست (a La Carte Menu) کے دونوں درجے ہوتے ہیں: کھانے کی میز پر پیش کی جانے والی اصل ڈشیں (entrees) اور مثالیں)

ساخت پسندوں کا علم حکایت

ہم جب ادب پر لسانیاتی نمونے کا اطلاق کرتے ہیں تو ایسا لگتا ہے کہ جیسے ہم نیوکاسل میں کوئلے بھجوا رہے ہیں۔ آخر جب ادب پہلے سے ہی لسانیاتی ہے، تو پھر اس کا ایک لسانیاتی نمونے کی روشنی میں جائزہ لینے کا کیا مقصد ہے؟ بہت خوب مگر ایک بات ہے کہ ''ادب'' اور ''زبان'' کو مماثل نہ سمجھا جائے۔ یہ بات سچ ہے کہ ادب زبان کو اپنے وسیلے کے طور پر استعمال کرتا ہے، مگر اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ ادب کی ساخت کو زبان کی ساخت کا مماثل قرار دیا جائے۔ ادبی ساخت کی اکائیاں زبان کی اکائیوں سے موافقت نہیں رکھتیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ جب ٹوڈوروف (Todorov) نئے فن شاعری کی وکالت کرتا ہے جو ادب کی ایک

عمومی ''گرامر'' تشکیل کرے گا، تو وہ ان قواعد کی بات کر رہا ہوتا ہے جو ادبی روایات کی تہہ میں کارفرما ہوتے ہیں۔ دوسری جانب ساخت پسندوں کا اس امر پر اتفاق ہے کہ ادب کا زبان کے ساتھ خصوصی تعلق ہوتا ہے: یہ زبان کی عین فطرت اور مخصوص اوصاف کی طرف توجہ دلاتا ہے۔ اس حوالے سے ساخت پسندانہ فن شاعری کا فارملزم سے گہرا تعلق ہے۔

ساخت پسندوں کا نظریہ حکایت مخصوص بنیادی لسانیاتی مماثلتوں سے ابھرتا یا فروغ پاتا ہے۔ ترکیب نحوی (فقرے کی ساخت کے اصول) حکایت کے قواعد کا بنیادی نمونہ ہے۔ ٹوڈوررف اور دیگر لوگ ''بیانیہ ترکیب نحوی'' کی بات کرتے ہیں۔ جملے کی اکائی کی نحوی ترکیب کی بنیاد پر (Syntalic) انتہائی بنیادی تقسیم فاعل (Subject) اور خبر یا مسند (Predicate) کے درمیان ہوتی ہے۔ نواب (فاعل) نے اژدھے کو اپنی تلوار سے مار دیا (خبر یا مسند)۔ یہ فقرہ واضح طور پر کسی کہانی کے ایک جز و یا حتیٰ کہ پوری کی پوری داستان کا مرکزی خیال یا نکتہ (Core) ہوسکتا تھا۔ اگر ہم نواب کی جگہ (لانسلوٹ یا گوائین) کا نام لگا دیں یا ''تلوار'' کی جگہ ''کلہاڑا'' لگا دیں تو بھی بنیادی ساخت میں کوئی تبدیلی نہیں آئے گی۔ فقرے کی ساخت اور بیان کی گئی بات کے مابین اس طرح کی مماثلت کے حصول کی کوشش کر کے ولادیمیر پراپ نے روسی افسانوی قصوں (fairy stories) کا نظریہ پروان چڑھایا۔

پراپ کی حکمت عملی کو اس صورت میں سمجھا جا سکتا ہے اگر ہم اس طرح کی کہانیوں میں جملے کے ''فاعل'' کا موازنہ روایتی کرداروں (ہیرو، ولن وغیرہ) کے ساتھ اور خبر یا مسند کا موازنہ روایتی عمل (Action) کے ساتھ کریں۔ اگرچہ ان میں کافی زیادہ تفصیلات ہوتی ہیں، کہانیوں کے پورے کے پورے ڈھانچے یا ساخت کی تعمیر اکتیس (۳۱) ''فریضوں'' کے ایک ہی مجموعے پر کی جاتی ہے۔ فریضہ بیانیہ زبان کی بنیادی اکائی ہوتی ہے اور ان اہم عملوں (Actions) کی جانب اشارہ کرتا ہے جو بیان کی گئی بات کی صورت گری کرتے ہیں۔ یہ سب ایک منطقی ترتیب کے مطابق چلتے ہیں اور اگرچہ کسی بھی کہانی میں یہ سب فرائض شامل نہیں ہوتے، تاہم ہر کہانی میں یہ ایک ترتیب میں رہتے ہیں۔ ان فریضوں کا آخری گروپ ذیل میں دیا گیا ہے:

۲۵۔ ہیرو کو ایک مشکل فریضہ سونپا جاتا ہے۔

۲۶۔ یہ فریضہ پورا ہو جاتا ہے۔

۲۷۔ ہیرو کو مان لیا جاتا ہے۔

۲۸۔ جعلی ہیرو یا ولن بے نقاب ہو جاتا ہے۔

۲۹۔ جعلی ہیرو ایک نئے روپ میں سامنے آتا ہے۔

۳۰۔ ولن کو سزا ملتی ہے۔

۳۱۔ ہیرو کی شادی ہو جاتی ہے اور اسے تخت مل جاتا ہے۔

یہ دیکھنا مشکل نہیں ہے کہ یہ فریضے نہ صرف روسی افسانوی قصوں یا غیر روسی افسانوی قصوں بلکہ مزاحیہ'' رزمیہ، رومانوی ڈراموں اور یقیناً عام کہانیوں میں بھی موجود ہوتے ہیں۔ پراپ کے فریضوں میں ایک خاص مثالی نمونے (Archtypical) کی سادگی پائی جاتی ہے۔ جس کا زیادہ پیچیدہ متنوں پر اطلاق کرتے وقت مزید مفصل مطالعہ کرنا پڑتا ہے۔ مثال کے طور پر اوڈیپس (Oedipus) کے قصے میں اوڈی پس کو ایک شیر کے دھڑ اور عورت کے سر والی پردار عفریت (Sphinx) کی پہیلی بوجھنے کا فریضہ سونپا جاتا ہے؛ یہ کام سرانجام دے دیا جاتا ہے؛ ہیرو کو تسلیم کر لیا جاتا ہے؛ اس کی شادی کر دی جاتی ہے اور اسے تخت مل جاتا ہے۔ تاہم اوڈی پس بھی ایک جعلی (False) ہیرو اور ولن ہے؛ وہ بے نقاب ہو جاتا ہے (اس نے تھیبز (Thebes) جاتے ہوئے اپنے باپ کو قتل کر دیا اور ماں یعنی ملکہ سے شادی کر لی) اور خود کو سزا دیتا ہے۔ پراپ نے اکتیس فریضوں میں ''ایکشن'' کے ساتھ دائروں/خلقوں'' یا کرداروں کا اضافہ کیا ہے: ولن، عطیہ کرنے والے (Nonor)، مددگار، شہزادی (جس کی تمنا کی جاتی ہے) اور اس کا باپ، ہرکارہ، ہیرو (مطلوب یا مظلوم)، جعلی ہیرو۔ اوڈی پس کے المناک قصے میں ''ماں/ ملکہ اور خاوند'' کی جگہ ''شہزادی اور اس کے باپ'' کے کردار کو لانے کی ضرورت ہے۔ ایک ہی کردار بہت سے کرداروں کی عکاسی کر سکتے ہیں یا بہت سے کردار ایک ہی کردار ادا کر سکتے ہیں۔ اوڈی پس ہیرو بھی ہے، عطیہ کرنے والا (Provider) بھی (وہ پہیلی یا معمہ حل کر کے تھیبز کے عذاب سے بچ جاتا ہے)، جعلی ہیرو بھی، اور حتیٰ کہ ولن بھی۔

کلاڈ لیوی سٹراس، جو کہ ایک ساخت پسند ماہر علم البشر (Anthropologist) ہے اوڈی پس کے قصے کا تجزیہ اس انداز میں کرتا ہے جو لسانیاتی نمونے کے استعمال کے حوالے سے حقیقتاً ساخت پسندانہ

ہے۔ وہ قصے/کہانی کی اکائیوں کو ''میتھمیز'' (Mythemes) کہتا ہے (لسانیات میں صوتی اکائیوں اور صرفیہ شکلیہ (Morphemes) کا موازنہ کریں)۔ ان کو بنیادی لسانیاتی اکائیوں کی طرح ثنائی مخالفتوں کی صورت میں منظم کیا جاتا ہے (دیکھیے صفحہ نمبر ۵۴) اوڈی پس کے قصے کے پس پردہ عمومی ناموافقت نوع انسانی کے آغاز کے بارے میں پائے جانے والے دونظریات کے درمیان ہے: (i) یہ کہ وہ زمین سے پیدا ہوئے ہیں (ایک)، (ii) دوسرے یہ کہ وہ مجامعت یا جنسی ملاپ سے پید ہوئے ہیں (دو)۔ بہت سے میتھمیز کی گروہ بندی ضد (Antithesis) کی اس سمت یا اس سمت (i) خونی رشتوں کی حد سے زیادہ قدر یا اہمیت (اوڈی پس اپنی ماں سے شادی کر لیتا ہے اور اینٹی گون اپنے بھائی کو غیر قانونی طریقے سے دفن کر دیتا ہے)؛ اور (ii) خونی رشتوں کی حد سے کم اہمیت یا قدر (اوڈی پس اپنے باپ کو قتل کر دیتا ہے؛ ایٹیوسلز اپنے بھائی کو مار دیتا ہے) کے مابین کی گئی ہے۔ لیوی سٹراس بیانیہ ترتیب میں دلچسپی نہیں رکھتا بلکہ اس ساخت پسندانہ نمونے میں دلچسپی رکھتا ہے جو قصے یا داستان کو اس کا مفہوم عطا کرتا ہے۔ وہ داستان کی ''صوتیاتی'' ساخت کا متلاشی ہے۔ اس کا یقین ہے کہ یہ لسانیاتی نمونہ انسانی، ذہن کی بنیادی، ساخت کو بے نقاب کر دے گا۔ ایسی ساخت جو اس انداز یا طریقۂ کار کا تعین کرتی ہے جس کے مطابق انسان اپنے تمام اداروں، ہنرمندانہ تخلیقات، اور اپنے علم کی صورتیں تشکیل دیتے ہیں۔

اے جے گریماس اپنی تحریر "Semantique Structurale (1966" میں پراپ کے نظریے کو ایک لطیف سادگی و روانی عطا کرتا ہے۔ اگرچہ پراپ نے ایک ہی ادبی صنف پر توجہ مرکوز کیے رکھی، گریماس بیان (Narrative) پر جملے کی ساخت کے معنوی تجزیے کا اطلاق کر کے اس کی عالمگیر ''گرائمر'' تک پہنچنا چاہتا ہے۔ پراپ کے ''ایکشن کے سات دائروں/حلقوں'' کی جگہ وہ ثنائی عدم موافقتوں کے تین جوڑے تجویز کرتا ہے جن میں وہ تمام چھ کرداروں (Actants) شامل ہیں جن کی اسے ضرورت ہے:

فاعل/مفعول

بھیجنے والا/موصول کرنے والا

مددگار/مخالف

یہ جوڑے تین بنیادی نمونے بیان کرتے ہیں جو شاید تمام داستانوں/ بیانوں میں دوبارہ عود کر

آتے ہیں:

۱۔ خواہش،تلاش، یا مقصد (فاعل/مفعول)

۲۔ رابطہ (بھیجنے والا/ وصول کرنے والا)

۳۔ اضافی مدد یا رکاوٹ (مددگار/مخالف)

اگر ہم ان کا اطلاق سوفوکلیس (Sophocles) کے ''اوڈی پس دی کنگ'' پر کریں تو ہم زیادہ گہرے تجزیے تک پہنچ جاتے ہیں بہ نسبت اس کے کہ جب ہم پراپ کے درجوں/اقسام کو استعمال کرتے ہیں:

۱۔ ''او'' لائیس کے قاتلوں کی تلاش میں ہے۔ بدقسمتی سے وہ خود اپنی تلاش میں ہے (وہ فاعل بھی ہے اور مفعول بھی)۔

۲۔ اپالو کا کاہن ''او'' کے گناہوں کی پیش گوئی کر دیتا ہے۔ ٹیری سیاس، جوکاستا، پیغام رساں اور چرواہا سب جانے بوجھے یا انجانے میں اس سچ کی تصدیق کر دیتے ہیں۔ ڈرامہ ''او'' کا پیغام کو غلط سمجھ لینے کے حوالے سے۔

۳۔ ٹیری سیاس اور جوکاسا ''او'' کو قاتل دریافت کرنے سے روکنے کی کوشش کرتے ہیں۔ پیغام رساں اور چرواہا نادانستگی میں اس کو تلاش میں مدد فراہم کرتے ہیں۔''او'' بذات خود پیغام کی درست تشریح یا وضاحت میں رکاوٹ بنتا ہے۔

ایک نظر ڈالنے سے یہ پتا چل جاتا ہے کہ گریماس کی جانب سے پراپ کے کام کو ''صوتیاتی'' نمونے کی صورت میں جو ہم نے لیوی سٹراس کے کام میں دیکھا، نئی ساخت عطا کی گئی ہے۔ اس حوالے سے گریماس روسی فارمالسٹ پراپ سے بڑھ کر سچا ''ساخت پسند'' ہے کیونکہ اول الذکر الگ الگ وحدتوں (Entries) کے مابین تعلق/روابط کے حوالے سے نہ کہ ان وحدتوں کے بذات خود کرداروں کے حوالے سے سوچتا ہے۔ مختلف بیانیہ سلسلوں/ترتیبوں کی جو ممکن ہوسکتی ہیں، توجیہہ کرنے کے لیے وہ پراپ کے اکتیس ''فریضوں'' کو کم کر کے اکیس کر دیتا ہے اور ان کی تین ساختوں (Syntagm) میں گروہ بندی کر دیتا ہے؛ یعنی ''معاہداتی''، ''کارگزارانہ''، اور ''انفعالی/تفریقی''۔

پہلی کا تعلق جو انتہائی دلچسپ ہے معاہدے کے قواعد بنانے یا توڑنے سے ہے۔ بیان میں درج

ذیل میں سے کوئی سی تین ساختیں استعمال ہوسکتی ہے:

معاہدہ (یا پابندی) ⟵ خلاف ورزی ⟵ سزا عدم معاہدہ (انتشار) ⟵ معاہدہ کرنا (نظم)

اوڈی پس کا قصہ پہلی ساخت کا حامل ہے: وہ باپ کے قتل اور ماں کے ساتھ جنسی تعلق کی پابندی کو توڑتا ہے اور خود کو سزا دیتا ہے۔

تزویتن ٹوڈروف (Tzvetan Todorov) کا کام پراپ، گریماس اور دیگر کے کام کا اختصار ہے۔ زبان کے ترکیب نحوی پر مبنی تمام قواعد ان کی داستان گوئی کے بہروپ میں دوبارہ بیان کیے گئے ہیں...... وسیلے (Agency) کے قواعد، اسناد (Predication)، صفاتی اور فعلی فریضے، موڈ اور پہلو وغیرہ وغیرہ۔ قصے/کہانی کی چھوٹی سے چھوٹی اکائی ''کوئی یا تجویز وغیرہ''۔(Proporition) ہوتی ہے جو یا تو ایک وسیلہ (Agent) یعنی کوئی شخص ہوسکتا ہے یا پھر مسند (یعنی ایکشن)۔ قصے/کہانی کی تجویز کردہ ترمیم واضافہ پر مبنی (Propositional) ساخت کو انتہائی مجرد اور عالمگیر انداز میں بیان کیا جا سکتا ہے۔ ٹوڈوروف کا طریقۂ کار استعمال کرتے ہوئے ہم درج ذیل تجویزیں (Propositions) پیش کر سکتے ہیں۔

X بادشاہ	X کی شادی Y سے ہوتی ہے
Y X کی ماں	X ماردیتا ہے Z کو
XZ کا باپ	

کچھ ایسی تجویزیں بھی ہیں جو اوڈی پس کے قصے کو پراسرار بنا دیتی ہیں۔X کی جگہ اوڈی پس کو لے لیں؛Y کی جگہ جوکاستا؛Z کی جگہ لائیٹیس۔ پہلی تین تجویزیں وسیلوں کو ظاہر کرتی ہیں، پہلی اور آخری دو میں خبر یا مسند (Predicate) پایا جاتا ہے (ایک بادشاہ ہونا، شادی کرنا، مارڈالنا)۔ خبر یا مسند صفات کی طرح کا کام کر سکتے ہیں اور معاملات کی ساکن حالتوں کا حوالہ دے سکتے ہیں (ایک بادشاہ ہونا) یا پھر وہ فعل کی طرح متحرک انداز میں کام کر سکتے ہیں جس سے قانون کی خلاف ورزی کا اشارہ ملے اور یوں بہت ہی متحرک قسم کی تجاویز ہیں۔ سب سے چھوٹی اکائی (تجویز) کا تعین کر چکنے کے بعد ٹوڈوروف دو اعلیٰ ترین درجے کی تنظیمیں بیان کرتا ہے۔ تجویزوں کا ایک مجموعہ ایک سلسلے کو تشکیل دیتا ہے۔ بنیادی سلسلہ پانچ تجاویز پر مشتمل ہوتا ہے جو

ایک خاص کیفیت کو بیان کرتا ہے جو پریشان کن ہے اور پھر اس کا نئے سرے سے تعین کیا جاتا ہے خواہ بدلی ہوئی حالت میں ہی کیا جائے۔ چنانچہ وہ پانچ تجاویز اس طرح بنتی ہیں۔

توازن ا (یعنی امن)

طاقت ا (دشمن حملہ آور ہوتا ہے)

عدم توازن (جنگ)

طاقت ۲ (دشمن شکست کھاتا ہے)

توازن ۲ (امن نئی شرائط پر)

آخر کار سلسلوں کی ترتیب سے ایک متن تشکیل پاتا ہے۔ یہ سلسلے مختلف انداز میں منظّم کیے جا سکتے ہیں، اندر سما کر (جیسے کہانی کے اندر کہانی، موضوع سے گریز وغیرہ) منسلک کر کے (سلسلوں کی کڑی یا ترتیب) یا ادل بدل کر (سلسلوں کو جگہ جگہ سے کاٹ کر باہم ملا کر) یا ان کے امتزاج کے ذریعے۔ بوکاسیو (Boccaccio) کی ڈی کیمرون (Grammaire du De'camero'n,1969) کے ایک جائزے یا مطالعے میں ٹوڈوروف اپنی انتہائی جاندار مثالیں سامنے لے آتا ہے۔ اس نے بیان یا قصے/کہانی کے حوالے سے جو عالمگیر ترکیب نحوی (Syntax) تشکیل دینے کی کوشش کی ہے اس پر مکمل طور پر ایک سائنسی نظریے کا گمان ہوتا ہے۔ جیسا کہ ہم دیکھیں گے کہ مابعد ساخت پسندانہ نظریات کے پیروکارعین اسی اعتماد سے بھرپور معروضی موقف کے خلاف ردعمل ظاہر کرتے ہیں۔

جیرارڈ جینیٹ نے پراؤسٹ کی "A la recherche du temps perdu" کے مطالعے یا جائزے کے سیاق و سباق میں کلام یا متن کے پیچیدہ اور طاقتور نظریے کو فروغ دیا۔ اس نے روسی فارمالسٹ کے ''کہانی'' اور ''خاکے/ پلاٹ'' کے درمیان امتیاز میں مزید باریکی اور نفاست اس طرح پیدا کی کہ بیان یا قصے کو تین درجوں میں منقسم کر دیا: کہانی (Histoire)، کلام یا متن (Recit) اور بیان۔ مثال کے طور پر Aeneid-11 میں آئینیاز (Aeneas) ایک قصہ خواں ہے جو اپنے سامعین سے مخاطب ہے (بیان)؛ وہ ایک متن یا کلام پیش کرتا ہے؛ اور اس کا متن ایسے واقعات کی نمائندگی کرتا ہے جن میں وہ ایک کردار (کہانی) کے طور پر سامنے آتا ہے۔ متن کے یہ زاویے یا ابعاد تین ایسے پہلوؤں کے ذریعے منسلک

ہیں جو جینیٹ فعل کی تین خصوصیات یعنی زمانہ، موڈ اور آواز کے ذریعے اخذ کرتا ہے۔ مثال کے طور پر وہ ''موڈ'' اور آواز کے درمیان جو امتیاز کرتا ہے وہ ان مسائل کی اچھی طرح وضاحت کر دیتا ہے جو ''نقطۂ نظر'' کے مانوس خیال یا تصور کی بنیاد پر درپیش آتے ہیں۔ ہم اکثر بیان کرنے والے کی آواز اور کردار کے تناظر (موڈ) کے مابین فرق یا امتیاز کرنے میں ناکام ہو جاتے ہیں۔ گریٹ ایکسپیکٹیشنز (وسیع توقعات) میں پپ(Pip) اپنے اندر کے کم عمر انسان کے تناظر کو اپنی بڑی عمر کے وجود کی بیانیہ آواز کے ذریعے ظاہر کر دیتا ہے۔

جینیٹ کے مضمون "Frontiers of Narrative" (١٩٦٦ء) میں بہتر نہ کیے گئے بیان کے مسائل کا عمومی جائزہ پیش کیا گیا ہے۔ وہ بیانیہ نظریے کے مسئلے پر غور تین ثنائی ناموافقتوں یا مخالفتوں کی چھان بین کے ذریعے کرتا ہے۔ پہلی "Diegesis" اور "Mimesis" (بیان اور نمائندگی) ارسطو کے فن شاعری میں واقع ہوتی ہے اور سادہ بیان (جو لکھاری اپنی ہی آواز میں بطور لکھاری کہتا ہے) اور براہ راست نقالی (جب لکھاری کردار کے روپ میں بولتا ہے) میں فرق پر انحصار کرتی ہے۔ جینیٹ ظاہر کرتا ہے کہ امتیاز یا فرق برقرار نہیں رکھا جا سکتا کیونکہ اگر کوئی کسی کی طرف سے اصل میں کہی گئی بات کی خالص نمائندگی کی حامل براہ راست نقالی کر سکتا ہوتا تو یہ ایسے ہی ہوگا کہ جیسے کوئی ڈچ پینٹنگ ہو جس میں کینوس پر اصل اشیا شامل کی گئی ہوں۔ وہ ان الفاظ پر بات ختم کرتا ہے۔ لہٰذا ''ادبی نمائندگی'' زمانہ قدیم کے لوگوں کی مشابہت، بیان سے بہتر ''خطابات'' نہیں ہے۔ یہ بیان ہے صرف اور صرف بیان۔ دوسری مخالفت یا عدم موافقت، بیان اور منظر کشی "Description" کا انحصار بیان کے ایک متحرک اور ایک مفکرانہ پہلو کے مابین امتیاز پر ہے۔ پہلی کا تعلق عملوں (Actions) اور واقعات سے ہے دوسری کا اشیا اور کردار سے ہے۔ ''بیان'' پہلے پہل ناگزیر نظر آتا ہے کیونکہ واقعات اور عمل ایک کہانی کے ارضی/ دنیاوی اور ڈرامائی مواد کا نچوڑ ہوتے ہیں، جبکہ ''منظر کشی'' ضمنی اور آرائشی نظر آتی ہے۔ ''آدمی میز کی طرف گیا اور وہاں سے ایک چاقو اٹھالیا'' ایک متحرک اور گہرائی کی حد تک بیانیہ خصوصیت کا حامل ہے۔ تاہم تفریق کا تعین کر چکنے کے بعد، جینیٹ یہ نکتہ سامنے لا کر جملے میں اسم اور فعل بھی منظر کشی کا کام کرتے ہیں اس تفریق کو فوری طور پر ختم کر دیتا ہے۔ اگر ہم ''آدمی'' کی جگہ ''لڑکا''، ''میز'' کی جگہ ''ڈیسک'' یا ''اٹھانے'' کی جگہ ''پکڑ لینے'' لگا دیں تو ہم نے منظر کشی میں تبدیلی کر دی۔ آخری

بات یہ کہ ''بیان'' اور ''گفتگو یا کلام'' کی عدم موافقت خالص الفاظ میں ادائیگی کرنے جس میں ''کوئی نہیں بولتا'' اور اس طرح بتانا جس میں ہم بولنے والے شخص کی موجودگی سے آگاہ ہوتے ہیں، دونوں میں فرق کرتی ہے۔ ایک بار پھر جینیٹ یہ دکھا کر کہ ''موضوعی'' رنگ سے محروم کوئی بھی خالص بیان نہیں ہوسکتا اس عدم موافقت کو بھی منسوخ کر دیتا ہے۔ تاہم بیان کتنا ہی صاف شفاف اور براہ راست نظر آتا ہوا ایک جانچنے والے ذہن کی علامات بمشکل ہی اوجھل ہوتی ہیں۔ اس مفہوم میں دیکھا جائے تو بیانات ہمیشہ ناخالص ہوتے ہیں، خواہ ''گفتگو یا کلام'' روای کی آواز میں (Sterne) یا مراسلاتی گفتگو (Richardson) کے ذریعے داخل ہو۔ جینیٹ کا یقین ہے کہ بیان ہمنگ وے اور پامٹ کی تحریروں میں اپنی صفائی / پاکیزگی کے عروج پر پہنچ گیا تھا، مگر یہ کہ نئی رومن کے ساتھ ہی بیان کو لکھاری کی اپنی تحریر نے ہی مکمل طور پر نگلنا شروع کر دیا۔ ہم اپنے اگلے باب میں دیکھیں گے کہ جینیٹ کی نظریاتی حکمت عملی، اپنی مفروضہ درستگی اور عدم موافقتوں کی تنسیخ کے ساتھ جیکس دریدا (Jacques Derrida) کے ساختیاتی (Deconstructive) فلسفے کی راہ ہموار کر دیتی ہے۔

اگر قاری اب تک میری پیروی کرتا چلا آیا ہے تو وہ بڑی آسانی سے یہ اعتراض کر سکتا ہے کہ ساخت پسندانہ فن شاعری میں پیشہ ور تنقید نگاروں کے لیے کوئی خاص کشش نہیں ہے۔ یہ بات شاید اہمیت سے خالی نہیں ہے کہ افسانوی کہانیاں، پراسرار داستانیں اور جاسوسی کہانیاں اکثر اوقات ساخت پسندانہ تحریروں میں نمایاں طور پر بطور مثال شامل ہوتی ہیں۔ اس طرح کی تحقیقات کا مقصد ادبی ساخت کے عمومی اصولوں کی وضاحت ہوتا ہے نہ کہ انفرادی متنوں کی وضاحت فراہم کرنا۔ ایک افسانوی کہانی یا قصہ کنگ لیئر یولیسیز (Ulysses) کی نسبت تمام کہانیوں کی ضروری بیانیہ گرائمر کی زیادہ واضح مثالیں پیش کرے گا۔

استعارہ اور کلمۂ مجاز

کچھ ایسی مثالیں بھی ہیں جب ایک ساخت پسندانہ نظریہ ایک عملی تنقید نگار کو تشریحی اطلاقات کے لیے ایک زرخیز زمین فراہم کرتا ہے۔ رومن جیکسن نے "aphasia"(Speech Defect) اور فن شاعری کے لیے اس کے مضمرات پر جو تحقیق کی ہے اس حوالے سے بات درست ثابت ہوتی ہے۔ وہ زبان کے افقی اور عمومی پہلوؤں کے مابین بنیادی امتیاز کے بیان سے بات شروع کرتا ہے؛ ایک ایسا امتیاز یا فرق

جس کا تعلق Langue (بولی) اور Parole کے مابین فرق سے ہے۔ باہر تھز کے ملبوسات کے نظام کی مثال لیتے ہوئے، ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ عمودی پہلو میں ہمارے پاس ایسے عناصر کی فہرست آ جاتی ہے جو ایک دوسرے کی جگہ استعمال کیے جا سکتے ہیں، چھوٹی ٹوپی......کنٹوپ......قصابہ (hood)؛ افقی پہلو میں ہمارے پاس فہرست/ ترتیب تشکیل پاتی ہے (سکرٹ، بلاؤز، جیکٹ)۔ چنانچہ کسی ایک جملے کو عمودی یا افقی کسی بھی پہلو سے دیکھا جا سکتا ہے۔ (ا) ہر عنصر کو عناصر کے ایک ممکنہ مجموعے (Set) سے چنا جا سکتا ہے؛ (۲) عناصر کو اس طرح کی ترتیب میں یکجا کر دیا جاتا ہے جس سے ایک Parole (کہانی) تشکیل پاتی ہے۔ اس فرق یا امتیاز کا اطلاق تمام درجوں پر ہوتا ہے......صوتی اکائی، صرفیہ شکلیہ (Morpheme)، لفظ، جملہ۔ جیکبسن نے یہ محسوس کیا کہ صحیح طرح نہ بول سکنے والے (aphasic) بچے ان میں سے کسی ایک یا دیگر پہلوؤں کو روبہ عمل لانے (Operate) کی اہلیت سے محروم ہوتے نظر آتے ہیں۔ بولنے یا گویائی کا ایک طرح کا نقص ''ملاپ/ اتصال کی بے نظمی'' ظاہر کرتا ہے، یعنی عناصر کو ایک ترتیب سے یکجا کرنے کی اہلیت نہ ہونا؛ دوسرا نقص ''مماثلت/ مشابہت کی بے نظمی''، یعنی ایک عنصر کو دوسرے عنصر سے تبدیل کرنے کی اہلیت نہ ہونے کا نقص تھا۔ لفظ جوڑے (Word-association) کی ایک آزمائش میں اگر آپ نے کہا ''کٹیا''، تو پہلی قسم یا نوعیت مترادفات، متضادات، اور دیگر متبادل الفاظ کا ایک سلسلہ پیدا کر دے گی: ''لکڑی کا بنا ہوا چھوٹا سا کمرہ''، ''کوٹھڑی''، ''محل''، ''کھوہ''، ''بھٹ''۔ دوسری قسم اس طرح کے عناصر پیش کرے گی جو ''کٹیا'' کے ساتھ یکجا ہو جاتے ہیں اور امکانی سلسلہ/ ترتیب تشکیل دے دیتے ہیں؛ ''جلا ہوا''، ''چھوٹا سا غریب خانہ ہے''۔ جیکبسن یہ نکتہ سامنے لے آتا ہے کہ دونوں بدنظمیاں کلام کے دو تسلیم شدہ ضائع و بدائع استعارہ اور کلمۂ مجاز ہیں۔ جیسا کہ مذکورہ بالا مثال سے ظاہر ہوتا ہے ''ملاپ یا اتصال کی بے نظمی'' کا نتیجہ عمودی پہلو کے استدلال/ بدل پذیری (Substitution) کی صورت میں نکلتا ہے جیسے استعارے (''کٹیا'' کے لیے ''کھوہ'') میں، جبکہ ''مشابہت کی بے تکلفی'' کا نتیجہ کل کے لیے ترتیب کے اجزا کی پیدائش کی صورت میں نکلتا ہے جیسا کہ کلمۂ مجاز (''کٹیا'' کے لیے ''جلا ہوا'')۔ جیکسبن کے خیال میں بولنے یا گفتگو کا عمومی انداز بھی ایک یا دوسری انتہا کی جانب جھکنے کا رجحان رکھتا ہے اور یہ کہ ادبی انداز اپنا اظہار یا تو استعارے کی جانب یا پھر کلمۂ مجاز کی جانب مائل ہو کر کرتا ہے۔ رومانویت پسندی براستہ حقیقت پسندی سے علامات

پسندی تک تاریخی ارتقا کو سمجھنے کے لیے انداز کو استعارے کی شکل سے کلمۂ مجاز کی شکل میں اور پھر واپس استعارے کی شکل میں تبدیلی کی روشنی میں دیکھنا ہوگا۔ ڈیوڈ لاج نے "The modes of modern writings"(1997) میں اس نظریے کا اطلاق جدید ادب پر کرتے ہوئے ایک گردشی عمل میں مزید مراحل کا اضافہ کر دیا ہے: جدیدیت اور علامت پسندی ناگزیر طور پر استعاروں پر مبنی نظریات میں جبکہ جدیدیت مخالف نظریہ حقیقت پسندانہ اور مجاز مُرسل پر مبنی (Metonymic) ہے۔

ایک مثال......وسیع مفہوم میں مجاز مرسل کا مطلب ہے کہ کسی بھی سلسلے/ ترتیب میں ایک عنصر سے دوسرے عنصر کی طرف تبدیلی، یا پھر سیاق وسباق (Context) میں ایک عنصر سے دوسرے کی طرف: ہم کسی چیز کے کپ کا (مطلب یہ کہ کپ کے اندر کی چیز کا) حوالہ دیتے ہیں؛ طرف "Turf" (بجائے گھڑ دوڑ) سینکڑوں بادبانی جہازوں کا بیڑا (بحری جہازوں کی بجائے)۔ یقیناً مجاز مرسل اپنے عمل کے لیے سیاق وسباق کا محتاج ہوتا ہے؛ لہٰذا جیکسبن نے نظریۂ حقیقت کو مجاز مرسل کے ساتھ منسلک کر دیا۔ نظریۂ حقیقت اپنے ہدف (Object) کے بارے میں قاری کو ابعاد، اجزا اور سیاق وسباق کی تفصیلات پیش کر کے بات کرتا ہے، تاکہ ایک کل کا تاثر پیدا ہو سکے۔ ڈکنز کے ناول ''گریٹ ایکسپیکٹیشنز'' کے شروع کے قریب ایک اقتباس ملاحظہ فرمائیں۔ پپ (Pip) ایک وسیع زمینی منظر (Landscape) میں اپنے آپ کو ایک شناخت کے طور پر قائم کرنے سے آغاز کرتا ہے۔ اپنی یتیمی کی حالت پر غور کرتے ہوئے، وہ ہمیں بتاتا ہے کہ وہ اپنے والدین کو صرف بچی کھچی بصری نشانیوں (Visual remains) کے ذریعے ہی بیان کر سکتا ہے......ان کی قبریں: ''چونکہ میں نے اپنے باپ یا اپنی ماں کو کبھی نہیں دیکھا تھا...... میری ان کے حوالے سے اولین خیال آفرینیاں (Fancies) کہ وہ کس طرح لگتے تھے ''نامعقول طور پر'' [میں نے خود ہی یہ لفظ کوموں میں لکھا ہے] ان کی قبروں کے کتبوں سے اخذ کی گئی تھیں۔ میرے باپ کی قبر پر حروف کی شکل سے مجھے یہ عجیب سا خیال آیا کہ وہ ایک چوکور فربہ/مضبوط (Stout) آدمی تھا......'' شناخت کا یہ ابتدائی عمل اس طرح سے مجاز مرسل کا حامل (Metonymic) ہے کہ پپ (Pip) سیاق وسباق کے دو اجزا کو منسلک کر دیتا ہے: اپنے باپ اور اپنے باپ کی قبر کے کتبے کو۔ تاہم یہ ایک حقیقت پسندانہ مجاز مرسل نہیں ہے، بلکہ ''غیر حقیقت پسندانہ'' اکتساب، ''ایک انوکھا تصور''، اگرچہ مناسب طور پر بچگانہ (اور اس مفہوم میں نفسیاتی طور پر حقیقت پسندانہ)

ہے۔اس شام جب مجرم منظر پر آتا ہے پپ کی زندگی میں سچائی کا لمحہ۔اپنے گردوپیش کے ماحول میں آگے بڑھتے ہوئے وہ اس طرح کی منظر کشی کرتا ہے۔

> ہمارا علاقہ دلدلی زمین والا تھا، دریا کے نشیب میں، اندر کی طرف، جیسے دریا سمندر سے بیس میل دور گھوم جاتا تھا۔"چیزوں کی شناخت" [میرے کوے] کے حوالے سے میرا پہلا انتہائی جاندار اور وسیع تاثر میرے خیال میں شام کی جانب بڑھتی ہوئی ایک یادگار مرطوب سہ پہر کو بہت قریب سے پڑتا نظر آیا۔ایسے وقت میں مجھے یقینی طور پر یہ احساس ہو گیا کہ یہ تاریک مقام جہاں جگہ جگہ بچھوا بوٹی کے پودے (Nettles) اُگے ہوئے تھے چرچ کا صحن تھا اور یہ کہ اس گرجا گھر والی بستی (Parish) کا سابق مکین فلپ پرپ اور متذکرہ بالا کی شریک حیات جارجیانا، مردہ اور زمین میں دفن تھے؛اور یہ کہ چرچ کے صحن سے آگے تاریک سپاٹ ویرانہ جو پشتوں، بندوق اور پھاٹکوں کے بیچوں بیچ سے گزرتا تھا جس پر ادھر ادھر مویشی چر رہے تھے، دلدلی زمین/گالا بہ تھا؛ اور یہ کہ اس کے آگے نیچی سرمئی لائن، دریا تھی؛ اور یہ کہ دور وحشی ٹھکانہ جہاں سے ہوا کے تیز جھونکے آ رہے تھے، سمندر تھا؛ اور یہ کہ چھوٹی سی کپکپاتی ہوئی گٹھڑی جو اس سارے منظر سے خوف زدہ ہونے اور چلانے لگی تھی، پپ تھا۔

پپ کا "اشیا کی شناخت" کے ادراک کا انداز مجاز مرسل کے زمرے میں (Metonymic) رہتا ہے نہ کہ استعارے کے زمرے میں: چرچ کا صحن، قبریں، دلدلی جگہیں، دریا، سمندر اور پپ ان سب کو سیاق و سباق کی حامل خصوصیات کے ذریعے، ایسے کہنا چاہیے کہ، کرشاتی طور پر پیدا کر دکھایا گیا ہے۔ سارے (شخص، ماحول) کو منتخب کردہ پہلوؤں کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔ پپ یقیناً "چھوٹی سی کپکپاتی گٹھڑی" سے کچھ بڑھ کر ہے (وہ گوشت اور ہڈیوں، سوچوں اور احساسات، سماجی اور تاریخی (قوتوں) کا مجموعہ ہے)، مگر یہاں اس کی شناخت کی وضاحت یا اصرار مجاز مرسل کے ذریعے کیا گیا ہے، اس لمحے میں اس کی پوری ذات کے حوالے سے اہم تفصیلات پیش کی گئی ہیں۔

جیکبسن کے نظریے کے قابل ستائش تفصیلی جائزے میں ڈیوڈ لاج بالکل درست طور پر یہ نکتہ سامنے

لاتا ہے کہ ''سیاق وسباق ہر لحاظ سے اہم ہے''۔ وہ ثابت کرتا ہے کہ تبدیل ہوتا ہوا سیاق وسباق نقوش کو تبدیل کرسکتا ہے۔ ذیل میں لاج کی پُر لطف مثال پیش ہے۔

> آزاد خیال سینما سے قبل جنسی اختلاط کے فلمی استعاروں، بلند پرواز راکٹوں اور ساحل سے ٹکراتی لہروں، کو مجاز مرسل کے حامل پس منظر میں چھپایا جا سکتا تھا اگر جنسی ملاپ ساحل سمندر پر یوم آزادی کے موقع پر ہوتا، تاہم اگر ایسا شہر کے بالا خانے میں کرسمس کے موقع پر ہو رہا ہوتا تو اسے واشگاف طور پر استعارے کے مفہوم میں لیا جاتا۔

یہ مثال ہمیں خبردار کرتی ہے کہ ہم جیکبسن کے نظریے کو اتنے بے لچک انداز میں استعمال کرنے سے باز رہیں۔

ساخت پسندوں کا فن شاعری: جوناتھن کیولر

جوناتھن کیولر نے ۱۹۷۵ء میں فرانسیسی ساخت پسندی کو ایک برطانوی۔ امریکی (Anglo-American) تنقیدی تناظر میں ضم کرنے کی اولین کوشش کی۔ وہ اس مفروضے کا حامی ہے کہ لسانیات میں انسانی اور سماجی علوم کے لیے بہترین علمی نمونہ بننے کی صلاحیت پائی جاتی ہے۔ تاہم وہ لوم چومسکی کی طرف سے ''استعداد'' اور'' کارکردگی'' میں کیے گئے امتیاز کو ساسورے کے ''نظام (Langue)'' اور ''اصل انداز کلام (Parole) میں فرق پر ترجیح دیتا ہے۔'' ''استعداد'' کے تصور کو زبان بولنے والے سے بڑے قریبی ربط کا فائدہ حاصل ہے: چومسکی نے یہ ثابت کیا ہے کہ ایک زبان کی سمجھ کے لیے نکتۂ آغاز بولنے یا گفتگو کرنے والے کی وہ اہلیت تھی جو لسانی نظام کے لاشعوری طور پر جذب کیے گئے علم کی بنیاد پر عمدگی سے تشکیل دیے گئے جملے بنا اور سمجھ سکے۔ سلر ادبی نظریے کے لیے اس تناظر (Perspective) کی اہمیت کو سامنے لاتا ہے: ''فن شاعری کا اصل مقصد تخلیق بذات خود نہیں ہے بلکہ اس کا قابل فہم ہونا ہے۔ اس امر کی وضاحت کی کوشش کرنا ضروری ہے کہ جو چیز عمل میں آتی ہے اسے کس طرح سمجھا جا سکتا ہے؛ مضمر علم، قواعد وضوابط جو قاری کو اس قابل بناتے ہیں کہ وہ انھیں سمجھ سکے، لازماً تشکیل پانے چاہئیں.........'' اس کی بنیادی کوشش یہی ہے کہ توجہ کا مرکز متن سے ہٹا کر قاری کی طرف مبذول کیا جائے (دیکھیے باب نمبر ۵)۔ وہ یہ یقین رکھتا ہے کہ ہم متن کی وضاحت کا فریضہ سرانجام دینے والے قواعد کا تعین کرسکتے ہیں، مگر ان قواعد کا نہیں جو متن کو تحریر کرنے کے

حوالے سے رہنمائی کریں۔ اگر ہم اس طرح کی تشریحات کی حدود کا تعین کرنا شروع کر دیں جو ہنر مند یا ماہر قاری کے لیے قابل قبول ہوں تو پھر ہم اس امر کا تعین بھی کر سکتے ہیں کہ تشریح کی جانب رہنمائی کرنے والے قواعد اور مراحل کونسے ہیں۔ سادہ لفظوں میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ جب ایک ہنر مند قاری کو متن سے سابقہ پڑتا ہے تو وہ اس امر سے آگاہ نظر آتا ہے کہ اس سے کس طرح مفہوم اخذ کیا جائے۔ یعنی یہ فیصلہ کرنا کہ کونسی تشریح ممکن ہے اور کونسی نہیں۔ اس طرح کہ فہم کی جانب رہنمائی کرنے والے قواعد نظر آتے ہیں جو بظاہر انتہائی بے ڈھنگے ادبی متن کو بھی بامعنی بنانے میں معاون ثابت ہو۔ کیولر ساخت کو متن کی تہہ میں کارفرما نظام میں نہیں دیکھتا بلکہ قاری کے تشریحی عمل کی تہ میں کارفرما نظام میں دیکھتا ہے۔ ایک عجیب سی مثال کے لیے یہ تین سطری نظم ملاحظہ کریں۔

> Night is generally my time for walking; It was the best of times, it was the worst of times; Concerning the exact year there is no need to be precise.

جب میں نے اپنے بہت سے ساتھیوں سے یہ نظم پڑھنے کے لیے کہا تو بہت سے وضاحتی/تشریحی اقدامات یا کوششیں سامنے آ گئیں۔ ایک کے نزدیک سطور ("Night","Time",Times", "Year") کے درمیان موضوعی (Thematic) ربط تھا؛ ایک اور نے ''صورت حال'' (نفسیاتی یا خارجی) کا قیاس کرنے کی کوشش کی؛ ایک اور نے نظم کو رسمی نمونے (زمانہ ماضی......"Was"......کو زمانہ حال ...... "Is" کی مدد سے موزوں کیا گیا)؛ ایک اور کے نزدیک ان سطور میں وقت کے تین رویوں کو اپنایا گیا ہے؛ مخصوص، متضاد، اور غیر مخصوص یا عمومی ایک ساتھی نے تسلیم کیا کہ دوسری سطر ڈکنز کے ناول "A Tale of Two Cities" کے شروع کے اوراق سے لی گئی ہے مگر ابھی بھی یہ اس کے نزدیک ایک حوالہ (Quotation) تھا جس کا مقصد نظم کے اندر ایک فریضہ (Function) پورا کرنا تھا۔ آخر کار مجھے یہ اعتراف کرنا پڑا کہ باقی دو سطور بھی ڈکنز کے ناولوں (The Old اور Our Mutual Friend Curoisity Sheep) سے لی گئی تھیں۔ جو بات کیولر کے نقطۂ نظر سے اہمیت رکھتی ہے وہ یہ نہیں کہ قاری یا سطور پڑھنے والوں کی غلطی پکڑی گئی تھی یا یہ کہ وہ سٹ پٹا گئے تھے بلکہ یہ کہ انھوں نے جانا پہچانا طریقۂ کار

اختیار کیا تھا تا کہ وہ ان سطروں سے کوئی مفہوم اخذ کر سکیں۔ میں یہ اضافہ کرتا چلوں کہ میرے ایک رفیق کار نے بڑی تیزی دکھائی اور پوچھنے لگا: ''کیا یہ سطریں ناولوں سے نہیں لی گئیں؟''

کیولر کی حکمت عملی یا زاویہ نگاہ میں بنیادی مشکل اس سوال کے حوالے سے پیش آتی ہے کہ قارئین کی طرف سے استعمال کیے گئے تشریحی قواعد کے بارے میں کوئی کتنا باضابطہ ہوسکتا ہے۔ وہ اس بات کو تسلیم کرتا ہے کہ ہنر مند یا ماہر قارئین کے طریقۂ ہائے کار (Procedures) وقت اور صنف کے مطابق مختلف ہوں گے، مگر وہ قارئین کے درمیان ایسی گہری نظریاتی تفاوتوں کی اجازت نہیں دیتا جو مطالعہ کی روایات میں مطابقت کے لیے رسمی دباؤ کو کھوکھلا کر دے۔ اصول وضوابط کے کسی بھی ایسے مربوط سلسلے (Matrix) کا تصور کرنا مشکل ہے جو ایک ہی دور میں کسی انفرادی متن کے حوالے سے سامنے آنے والی تشریحات کی رنگا رنگی کا حساب یا جواز پیش کر سکے۔ بحر حال ہم کسی بھی ایسی وحدت کے وجود کو (Entity) جسے ہنر مند قاری کہا جاتا ہے اور جس کی تعریف ادبی تنقیدی نظریہ کہلانے والے ادارے کی پیداوار کے طور پر کی جاتی ہے، سرسری انداز میں نہیں لے سکتے۔

ساخت پسندی کے نظریے نے کچھ ادبی نقادوں کو اس لیے اپنی جانب راغب کیا ہے کیونکہ یہ ادب کے حساس شعبے میں ضوابط کی ایک مخصوص پابندی اور مقصدیت کو متعارف کرانے کی امید دلاتا ہے۔ ضوابط کی اس پابندی کی کچھ قیمت بھی دینی پڑتی ہے کلام (Parole) کو نظام (Langue) کے تابع کرنے سے ساخت پسند اصل متن کی مخصوص نوعیت (Specificity) کو نظر انداز کر دیتا ہے اور انھیں ایسی آہنی بھرائیوں (Iron fillings) کے نمونوں کی طرح سمجھتا ہے جو کسی غیبی طاقت کی پیداوار ہوں۔ نہ صرف متن بلکہ لکھاری کو بھی منسوخ کر دیا جاتا ہے کیونکہ ساخت پسند اصل تخلیق اور اس کے لکھاری کو قوسین/ خانوں میں رکھ دیتا ہے تا کہ تحقیق کے حقیقی ہدف...... نظام کو علیحدہ کر کے رکھ دے۔ روایتی رومان پسندانہ سوچ کے مطابق لکھاری ایک سوچنے اور تکلیف برداشت کرنے والا ذی روح ہوتا ہے جو تخلیق سے پہلے آتا ہے اور جس کا تجزیہ اسے زرخیزی عطا کرتا ہے؛ لکھاری متن کا منبع، اس کا خالق اور مورث/ پیش رو ہوتا ہے۔ ساخت پسندوں کے مطابق تحریر کا کوئی منبع (Origin) نہیں ہوتا۔ ہر انفرادی بول/ کلام سے پہلے زبان آتی ہے: اس مفہوم میں سر ایک متن ''پہلے سے لکھے ہوئے'' پر مشتمل ہوتا ہے۔

نظام/طریق عمل کو الگ تھلگ کر کے ساخت پسند تاریخ کو بھی مسترد کر دیتے ہیں، کیونکہ دریافت کی گئی ساختیں یا تو عالمگیر (انسانی ذہن کی عالمگیر ساخت) ہوتی اور یوں وقت سے ماورا ہوتی ہیں یا پھر بدلتے اور ارتقا پذیر ہوتے ہوئے عمل کے بے ربط (Arbitrary) اجزا کی مانند ہوتی ہیں۔ تاریخی سوالات مخصوص/ وصفی طور پر تبدیلی اور جدت کے حوالے سے ہوتے ہیں، جبکہ ساخت پسندی انھیں غور و فکر کے عمل سے خارج کر دیتی ہے تا کہ نظام/طریق عمل کو علیحدہ کیا جا سکے۔ لہٰذا ساخت پسند ناول کے ارتقا یا پھر ادب کی جاگیردارانہ شکلوں سے نشاۃ الثانیہ شکلوں کی جانب تبدیلی میں دلچسپی نہیں رکھتے، بلکہ انھیں بیان کی ساخت اور ایک خاص دور کی جمالیات کے نظام میں دلچسپی ہوتی ہے۔ ان کی حکمت عملی ضروری طور پر ساکن اور لا تاریخی (Ahistorical) ہوتی ہے۔ لہٰذا وہ نہ تو متن کی تخلیق (اس کے تاریخی سیاق و سباق، ماضی کی تحریروں کے ساتھ اس کے رسمی روابط وغیرہ) کے لمحے اور نہ ہی اس کی قبولیت (تخلیق کے بعد اس پر نافذ کی گئی تشریحات) کے لمحے میں دلچسپی رکھتے ہیں۔

اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ ساخت پسندانہ نظریات حاوی نیو کریٹیکل (New Critical)، لیوسٹک (Leavistic) اور تنقیدی روایت کے عمومی انسان دوست نمونوں کے لیے ایک بڑی آزمائش بن کر سامنے آئے۔ ان سب کا انحصار زبان کے اس نظریے پر تھا کہ یہ کچھ ایسی چیز ہے جو حقیقت پر ''گرفت'' کرنے کے قابل ہے۔ زبان کے بارے میں یہ تصور کیا جاتا رہا کہ یہ یا تو لکھاری کے اپنے ذہن کی عکاس ہوتی ہے یا پھر اس کے دنیا کو دیکھنے کے انداز کی عکاس ہوتی ہے۔ ایک مفہوم میں لکھاری کی زبان کو اس کی اپنی شخصیت سے بمشکل ہی علیحدہ کیا جا سکتا تھا؛ یہ لکھاری کے اپنے ہی وجود کا اظہار کرتی تھی۔ تاہم جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں۔ ساسورین (Saussurean) تناظر زبان کے ماقبل وجود کی طرف توجہ دلاتا ہے۔ شروع میں لفظ ہوتا تھا اور لفظ نے متن تخلیق کیا۔ بجائے یہ کہنے کے کہ ایک لکھاری کی زبان حقیقت کی عکاسی کرتی ہے، ساخت پسند یہ دلیل دیتے ہیں کہ زبان کی ساخت ''حقیقت'' کو وجود میں لاتی ہے۔ یہ نقطۂ نظر ادب کو بہت حد تک ''توہمات یا مبہم عقائد سے پاک کر دینے'' کا دعویٰ دار ہے۔ معنی کا ماخذ اب لکھاری یا قاری کا تجربہ نہیں رہا، بلکہ وہ عمل ناموافقتیں جو زبان کی حیثیت کا تعین کرتی ہیں۔ معنی کا تعین اب انفرادی طور پر نہیں بلکہ فرد کو قواعد و ضوابط کے تحت لانے والے نظام سے ہوتا ہے۔

ساخت پسندی کی روح میں ایسے خفیہ اشاروں، قواعد، طریقۂ ہائے کار کی دریافت کا سائنسی جذبہ کارفرما ہے جو تمام انسانی، سماجی اور ثقافتی روایات کی تہ میں پائے جاتے ہیں۔ آثار قدیمہ اور علم الارضیات کے شعبوں کو اکثر اوقات ساخت پسندانہ معرکوں (Enterprise) کے (نظریاتی) مثالی نمونوں کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ جو کچھ سطح پر نظر آتا ہے وہ دراصل تاریخ کی تہہ میں پائے جانے والے آثار ہوتے ہیں۔ یہ دلیل دی جاسکتی ہے کہ اس حوالے یا پہلو سے دیکھا جائے تو سارے علوم (Science) کی نوعیت ساخت پسندانہ یا ساختیاتی ہے: ہم سورج کو آسمان کے پار جاتے دیکھتے ہیں، مگر سائنس سماوی اجسام کی حرکت کی حقیقی ساخت دریافت کرتی ہے (اگرچہ انسان سٹاپرڈز جمپر Stoppard's Jumpers کے جارج مور سے یہ پوچھے بغیر نہیں رہ سکتا کہ ''اگر وہ اس طرح دیکھتا ہے کہ جیسے زمین گھوم رہی ہے تو یہ کس طرح دکھائی دیتا؟'')۔

جن قارئین کو اس موضوع کے حوالے سے پہلے ہی کچھ علم ہے وہ یہ بات تسلیم کرلیں کہ میں نے چند ایک مصلحتوں کی بنا پر اس باب میں صرف ایک مخصوص کلاسیکی ساخت پسندانہ نظریہ پیش کیا ہے۔ اس کے حمایتی یہ سمجھتے ہیں کہ روابط (ناموافقتیں، بیانات یا فریضوں کی ترتیب یا سلسلے، ترکیب نحوی کے قواعد) کے یقینی مجموعے مخصوص روایت کی تہہ میں کارفرما ہوتے ہیں، اور یہ کہ انفرادی کارکردگیاں بھی ساختوں سے اسی طرح برآمد ہوتی ہیں جیسے زمینی منظر یا قدرتی نظارے تہہ میں پائی جانے والی ارضی پرتوں سے نمودار ہوتے ہیں۔ ساخت ایک طرح سے منبع کا مرکز یا نکتہ ہوتی ہے اور یہ نکتۂ آغاز کے دیگر مراکز (افراد یا تاریخ) کی جگہ لے لیتا ہے۔ تاہم میں نے جینیٹ (Genette) پر جو بحث مباحثہ کیا ہے اس سے یہ ظاہر ہوا کہ بیانیہ کلام کے اندر تضاد (Opposition) کی اصل تعریف معنی کا ایک ایسا دائرۂ عمل مرتب کرتی ہے جو طے شدہ یا مقررہ ساختیاتی عمل میں مزاحم ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر ''منظر کشی'' اور ''بیان'' میں جو تضاد یا ناموافقت ہے وہ دوسری اصطلاح (''منظر کشی''، ''بیان'' کے ماتحت ہیں؛ بیان کرنے والے بیان کرتے وقت ذیلی نقشہ کھینچتے ہیں۔ کو ''خصوصی درجہ دینے'' کی حوصلہ افزائی کا باعث ہوتی ہے۔ تاہم اگر ہم اب درجوں پر مبنی اصطلاحات کے اس جوڑے (Pair) کی تفتیش کریں تو ہم یہ ثابت کرکے کہ ''منظر کشی'' بہرحال برتر ہوتی ہے کیونکہ تمام بیانات ''منظر کشی'' پر ہی دلالت کرتے ہیں، اس کو آسانی سے الٹانا شروع کرسکتے ہیں۔ اس طرح سے ہم اس

ساخت کو توڑنا (Undo) شروع کر دیتے ہیں جسے ''بیان'' پر مرکوز کیا گیا تھا۔ ''تنقیدی تجزیے'' کا یہ عمل جسے ساخت پسندی کی گہرائیوں میں حرکت پذیر کیا جا سکتا ہے، مابعد ساخت پسندی کے اہم اجزا (Elements) میں سے ایک ہے۔

☆☆☆☆

چوتھا باب

مابعد ساخت پسندانہ نظریات

۱۹۶۰ء کی دہائی کے اواخر میں ایک وقت ایسا بھی آیا جب ساخت پسندی نے ''مابعد ساخت پسندی'' (Post Structuralism) کو جنم دیا۔ بعض مبصرین کا خیال ہے کہ بعد میں آنے والی تبدیلیاں ابتدائی مرحلے (Earlier phase) میں پہلے سے ہی سمائی ہوئی تھیں۔ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ مابعد ساخت پسندی محض ساخت پسندی کے مضمرات کا ہی مکمل طور پر احاطہ کرنا ہے۔ مگر یہ لگی بندھی یا رسمی وضاحت مکمل طور پر اطمینان بخش نہیں ہے کیونکہ یہ امر واضح ہے کہ مابعد ساخت پسندانہ نظریات ساخت پسندی کے سائنسی دعووں یا جواز کو کمزور کر دیتے ہیں۔ اگر ساخت پسندی انسانوں کی بنائی ہوئی علامات کی دنیا پر غلبہ پانے کی خواہش میں غیر معمولی جرأت/ اوصاف کی حامل تھی تو مابعد ساخت پسندی اس طرح کے دعووں کو سنجیدگی سے لینے سے انکاری ہو کر مضحکہ خیز اور غیر معمولی جرأت/ اوصاف سے عاری نظر آتی ہے۔ تاہم مابعد ساخت پسندانہ نظریات کے پیروکاروں کی جانب سے ساخت پسندانہ نظریات کا مضحکہ اڑانا خود اپنا مضحکہ اڑانے کے مترادف ہے: مابعد ساخت پسندی کے پیروکار وہ ساخت پسند ہیں جنھیں اچانک اپنی خامیاں نظر آنے لگی ہیں۔

مابعد ساخت پسندانہ نظریات کے پیروکاروں کی جوابی تحریک (Counter-movement) کی شروعات کی ساسورے کے لسانیاتی نظریے میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں کہ نظام (Langue) زبان کا ایک ایسا باقاعدہ یا باضابطہ پہلو ہے جو کلام (Speech) یعنی بولنے یا لکھنے کی انفرادی مثالوں/ واقعات کے لیے ایک مضبوط زیریں ساخت کا کام کرتا ہے۔ علامت یا اشارہ بھی دو اجزا پر مشتمل ہوتا ہے: یعنی اشارہ دینے والا اور جس کی طرف اشارہ کیا گیا ہو جو کہ ایک ہی سکے کے دو رخ ہیں۔ تاہم ساسورے یہ بھی محسوس کرتا ہے کہ اشارہ کرنے والے (Signifier) اور جدھر اشارہ کیا جائے (Signified) کے درمیان کوئی ضروری ربط نہیں پایا جاتا۔ بعض اوقات زبان میں دو تصورات (Signifieds) کے لیے ایک ہی لفظ (Signifier) ہوگا: انگریزی میں لفظ "Sheep" جانور ہے

اور "Muton" گوشت ہے؛ فرانسیسی میں دونوں (Signifieds) کے لیے ایک ہی لفظ ("Muton") ہے۔ ایسا لگتا ہے جیسے مختلف زبانوں میں اشیا اور نظریات (Ideas) کی دنیا کو ایک طرف مختلف تصورات (Signifieds) میں تراش کر الگ الگ کر دیا جاتا ہے اور دوسری جانب مختلف الفاظ (Signifiers) میں۔ جیسا کہ ساسورے بیان کرتا ہے ''ایک لسانیاتی نظام آوازوں کے یکجا کیے گئے اختلافات کا سلسلہ بمعہ تصورات کے اختلافات کا سلسلہ ہوتا ہے''۔ اشارہ کرنے والا لفظ یا علامت "Hot" ایک اشارے کے طور پر اس لیے کارآمد ہے کیونکہ یہ دیگر الفاظ "Hat"، "Hit"، "Hap"، "Hog"، "Lot" وغیرہ وغیرہ سے مختلف ہے۔ ان اختلافات یا ناموافقتوں کی مختلف ''اشارہ کی گئی یا نظریات (Signifieds) کے ساتھ مطابقت پیدا کی جاسکتی ہے۔ وہ اپنے اس مشہور زمانہ تبصرے کے ساتھ اختتام کرتا ہے ''زبان میں محض اختلافات ہوتے ہیں بغیر مثبت اصطلاحوں کے (In language there are only differences without positive terms) تاہم اس سے قبل کہ ہم کسی غلط نتیجے پر پہنچیں وہ فوراً ہی ان الفاظ کا اضافہ کرتا ہے کہ یہ صرف اس صورت میں درست ہے کہ اگر ہم اشارہ کرنے والے (Signifier) اور اشارہ کیے گئے (Signified) کو الگ الگ خانوں میں رکھیں۔ وہ ہمیں یہ یقین دلاتا ہے کہ یہ ایک قدرتی رجحان ہے کہ ایک اشارہ کیا گیا ہدف اپنے اشارہ کرنے والے (Signifier) کو خود ہی تلاش کرے اور اس کے ساتھ مل کر ایک مثبت اکائی تشکیل دے۔ ساسورے نے معنویت (Signification) میں ایک مخصوص توازن یا استحکام پر جوز ور دیا ہے وہ ''قبل از فرائیڈ'' مفکر کے لیے فطری ہے: جبکہ اشارہ کرنے والا/ اشارہ کیا گیا کے مابین تعلق زبردستی کا ہے، عملی طور پر بولنے والوں کو ایک مخصوص اشارے یا علامت کی ضرورت ہوتی ہے جسے محفوظ طریقے سے مخصوص تصورات کے ساتھ منسلک کیا جاسکے اور یوں وہ یہ فرض کر لیتے ہیں کہ اشارہ کرنے والا اور اشارہ کیا گیا ایک یکساں کل (Unified whole) کی تشکیل کرتے اور معنی کی ایک مخصوص شناخت کو محفوظ کر لیتے ہیں۔

مابعد ساخت پسندانہ سوچ کے تحت معنویت کی ناگزیر حد تک غیر متوازن یا غیر مستحکم نوعیت کو دریافت کیا گیا ہے۔ اشارے یا علامت کے ایک ہی اکائی کے دورخ ہونے پر اتنا اصرار نہیں کیا جاسکتا بلکہ بہتر طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ دو متحرک تہوں (Layers) کے درمیان ایک لمحاتی ''بندھن'' ہے۔ ساسورے

نے اس بات کو تسلیم کر لیا تھا کہ اشارہ کرنے والا اور اشارہ کیا گیا دو علیحدہ علیحدہ نظام میں مگر اس نے یہ نہیں دیکھا کہ جب یہ نظام آپس میں مل جائیں تو معنی کی اکائیاں کتنی غیر مستحکم ہو سکتی ہیں۔ زبان کو مادی حقیقت سے آزاد ایک مکمل نظام کا درجہ عطا کر کے اس نے یہ کوشش کی کہ علامت کا ربط یا سالمیت باقی رہ جائے، اگر چہ اس کی طرف سے علامت یا اشارے کی دو حصوں میں تقسیم سے یہ ربط خطرے میں پڑ گیا۔ مابعد ساخت پسندوں نے کئی طریقوں سے علامت کے دو نصف حصوں کو علیحدہ کر کے رکھ دیا ہے۔

ہم یقیناً یہ پوچھ سکتے ہیں کہ جب ہم کسی لفظ (اشارہ کرنے والا) کا مطلب (اشارہ دیا گیا) دریافت کرنے کے لیے لغت استعمال کرتے ہیں تو کیا اشارے کی وحدت ثابت ہو جاتی ہے؟ حقیقت میں لغت صرف معنی کے متواتر التوا کو ثابت کرتی ہے: نہ صرف یہ کہ ہم ہر ایک اشارہ کرنے والی علامت کے لیے بہت سے مفاہیم (اشارہ کیے گئے) حاصل کرتے ہیں (ایک "Crib" کا مطلب ناند، بچے کا پنگوڑا، ایک جھونپڑا، ملازمت، کان کی سرنگ میں حفاظت کے لیے نصب کیا گیا ٹھاٹھر، طالب علموں کی مدد کے لیے مسروقہ تخلیقی یا تصنیفی کام، متن کا ہو بہو ترجمہ، تاش کے کھیل کریبج میں کھلاڑیوں کی طرف سے پھینٹنے والے کو دیے جانے والے پتے وغیرہ ہوتا ہے)، مگر ہر مفہوم (Signified) خود ہی ایک اور علامت (Signifier) بن جاتا ہے جسے لغت میں اس کے اپنے مفاہیم کی ترتیب کے ساتھ ("Bed" سونے کی جگہ کا، باغ میں پھولوں یا پودوں کے قطعے کا، سمندروں کی تہ کا وہ علاقہ جہاں جنس محار کے صدمے پیدا ہوتے یا پالے جاتے ہیں، دریا کی گزرگاہ کا، پرت یا تہہ کا نشان یا علامت ہوتی ہے) یہ سلسلہ تواتر سے جاری رہتا ہے کیونکہ اشارہ یا علامت گرگٹ جیسے وجود کا حامل ہوتی ہے، جو ہر نئے سیاق وسباق میں نئے مفہوم کا رنگ چڑھا لیتی ہے۔ مابعد ساخت پسندوں کی زیادہ تر توانائیاں علامت (Signifier) کی نہ ختم ہونے والی سرگرمی کا سراغ لگانے میں صرف ہو جاتی ہیں کیونکہ یہ (Signifier) دوسری علامتوں کے ساتھ مل کر مفہوم کو پار کرتی لہروں اور سلسلوں کی تشکیل کرتی اور اشارہ کی گئی چیز/نظریے (مفہوم) کے باقاعدہ لوازمات/شرائط سے انحراف کرتی ہے۔

رولینڈ بارتھز: تکثیری متن

بارتھز بلاشبہ ۱۹۶۰ء اور ۱۹۷۰ء کی دہائی کے انتہائی دل خوش کن، بذلہ سنج اور جرأت مند فرانسیسی

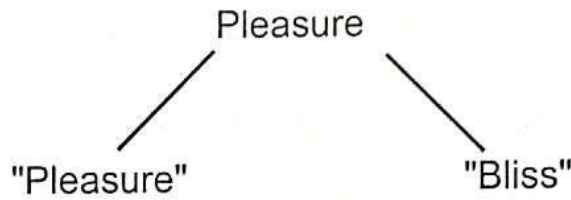
نظریہ ساز تھا۔اس کی پیشہ ورانہ زندگی میں کئی موڑ آئے،مگر ایک مرکزی خیال محفوظ رہا: نمائندگی یا علامت کا کام کرنے والی تمام شکلوں کا مبنی بر روایت ہونا(Conventionality)۔وہ ادب کی تعریف (اپنے ایک ابتدائی مضمون میں) ان الفاظ میں کرتا ہے:''اشیاء کے اصل مفہوم کا پیغام نہ کہ ان کا معنی [اصل مفہوم (Signification) سے میری مراد ایک ایسا عمل ہے جو معنی پیدا کرتا ہے نہ کہ بذات خود کی تعریف کا اعادہ کرتا ہے:جس کے مطابق فن شاعری'' پیغاموں کی ترتیب یا جوڑے بنانا'' ہے،مگر بارتھز مفہوم کے عمل پر زور دیتا ہے، جو اس کے تخلیقی عمل کے آگے بڑھنے کے ساتھ کم سے کم یقینی ہوتا چلا جاتا ہے۔سب سے بدترین گناہ جس کا کوئی لکھاری مرتکب ہوسکتا ہے وہ اس کا یہ ظاہر کرنا ہے کہ زبان ایک ایسا فطری اور شفاف ذریعہ اظہار ہے جس کی وساطت سے قاری ایک ٹھوس اور متفقہ یا یکساں''سچائی'' یا''حقیقت'' پر گرفت کرتا ہے۔ پاکباز لکھاری پوری تحریر کی ہوشیاری و چالا کی کو تسلیم کرتا ہے اور اسے دکھاوے/ بناوٹ کے ساتھ استعمال کرتا ہے۔ بورژوائی آئیڈیالوجی، بارتھز جس سے خاص خوف کھاتا ہے،ایک ایسا گناہ آلود منظر پروان چڑھاتی ہے جس کے مطابق پڑھنے کا عمل فطری اور زبان شفاف ہوتی ہے؛اس کے تحت یہ اصرار کیا جاتا ہے کہ اشارہ کرنے والا اشارہ کیے گئے کا سنجیدہ و متین ساتھی ہے،اور اس طرح ایک آمرانہ انداز میں سارے کلام کو معنی کے بوجھ تلے دبا دیتی ہے۔صف اول کے لکھاری زبان کے لاشعور کو سطح پر ابھرنے کا موقع فراہم کرتے ہیں: وہ علامات کو یہ موقع دیتے ہیں کہ وہ اپنی مرضی سے معنی تخلیق کریں اور مفہوم کی قطع و برید اور اس کی طرف سے ایک ہی معنی پر اصرار کے عمل کو کمزور کر دیں۔

اگر کوئی چیز بارتھز میں مابعد ساخت پسندی کے مرحلے کی نشاندہی کرتی ہے تو وہ اس کی طرف سے سائنسی امنگوں کو ترک کر دینا ہے۔علم الاطلاعات/علامات کے عناصر "Elements of Semiology" ۱۹۶۷ء میں اس نے یہ یقین ظاہر کیا کہ ساخت پسندانہ طریقے سے ثقافتِ انسانی کے تمام اشاراتی نظاموں کی وضاحت ممکن تھی۔تاہم اسی متن میں اس نے یہ تسلیم کیا کہ ساخت پسندانہ/ ساختیاتی کلام بذات خود تشریح کا ہدف بن سکتا تھا۔علم الاطلاعات کا محقق اپنی ہی زبان کو''دوسرے درجے (Second order) کا متن گردانتا ہے جو''پہلے درجے'' کی بامقصد(Object) زبان پر اولمپیئن رواج کے مطابق عمل کرتا ہے۔ دوسرے درجے یا نمبر پر آنے والی زبان کو لسانی بحث کی زبان(Metalanguage) کہا جاتا ہے۔اس

امر کو تسلیم کر کے کہ لسانی بحث کی کسی بھی زبان کو پہلے درجے کی زبان کی حیثیت دی جا سکتی تھی اور اس پر لسانی بحث کی کسی دوسری زبان کے ذریعے تحقیق کی جا سکتی تھی، بارتھز نے ایک نہ ختم ہونے والی مراجعت (an "Aporia") کی وہ جھلک دکھادی جو لسانی بحث کی تمام زبانوں کی سند یا اعتبار تباہ کر دیتی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ جب ہم بحیثیت ایک نقاد کے مطالعہ کرتے ہیں تو پھر ہم متن یا تحریر سے باہر کبھی قدم نہیں رکھ سکتے اور نہ ہی ایسی پوزیشن اختیار کر سکتے ہیں جو بعد کے تحقیقی مطالعہ کی زد سے محفوظ رہ سکے۔ تمام تحریریں بشمول تنقیدی تشریحات مساوی طور پر خیالی/غیر حقیقی ہوتی ہیں۔ کوئی بھی سچ کے مقام پر علیحدہ فائز نظر نہیں آتی۔

جس چیز کو بارتھز کا مابعد ساخت پسندانہ دور کہا جا سکتا ہے اس کی بہترین نمائندگی اس کے اپنے مختصر مضمون ''مصنف کی موت''(The Death of the Author) ۱۹۶۸ء سے ہوتی ہے۔ وہ اس روایتی نقطۂ نظر کو مسترد کر دیتا ہے کہ لکھاری متن کا ماخذ یا منبع، اس کے مفہوم کا وسیلہ، اور اس کی وضاحت کا واحد مختار/مجاز ہوتا ہے۔ پہلی نظر میں یہ جانے پہچانے نیو کریٹیکل (New Critical) عقیدے/نظریے کی نئی تشریح نظر آتی ہے جس کے مطابق ادبی تخلیق اپنے تاریخی اور سوانحی پس منظر سے علیحدہ حیثیت رکھتی ہے۔ نیو کریٹکس (New Critics) کا یقین ہے کہ متن کی وحدت کا انحصار لکھاری کی نیت یا ارادے پر نہیں بلکہ اس کی اپنی ساخت پر ہوتا ہے۔ اس خود میں سمائی (Self Contained) وحدت کے، بہر حال اپنے مصنف کے ساتھ کچھ غیر محسوس روابط ہوتے ہیں کیونکہ ان کے خیال میں یہ ایک ایسے پیچیدہ لفظی کردار کی ادائیگی (A "Verbal Icon") کی نمائندگی کرتی ہے جو مصنف کے دنیا کے بارے میں وجدان/ادراک سے مطابقت رکھتی ہے۔ بارتھز کا کلیہ یا فارمولا اس طرح کے مبنی بر انسان دوستی نظریوں کو مسترد کر دینے میں انتہائی انقلابی انداز کا حامل ہے۔ اس کا مصنف سارے کے سارے مابعد الطبیعیاتی /تصوراتی مرتبے سے محروم ہو کر ایک ایسے مقام (دوراہے) پر پہنچ جاتا ہے جہاں زبان جو اقتباسات تکراروں، بازگشتوں، حوالہ جات کا لامحدود ذخیرہ ہے، راستہ پار کرتی اور پھر واپس آ کر پھر پار کرتی رہتی ہے۔ چنانچہ قاری کو یہ آزادی حاصل ہو جاتی ہے کہ وہ متن میں جہاں سے مرضی داخل ہو؛ کوئی درست سمت یا راستہ نہیں ہوتا۔ ساخت پسندی میں جس کے تحت انفرادی کلام (Parole) کو غیر شخصی نظاموں (زبانوں) کی پیداوار سمجھا جاتا ہے، مصنف کی موت پہلے سے ہی طے ہوتی ہے۔ بارتھز کے ہاں جو چیز نئی ہے وہ یہ نظریہ یا تصور ہے کہ قاری کو یہ آزادی

ہوتی ہے کہ وہ متن کے علامتی (Signifying) عمل کو مفہوم (Signified) کی پرواہ کیے بغیر جب چاہیں شروع یا ختم کر سکتے ہیں۔ وہ متن سے لطف اندوز ہونے، علامت یا اشارے کی ان گھاٹیوں یا تنگ راستوں کے پیچھے پیچھے چلنے میں جہاں یہ اشارہ مفہوم کی گرفت سے بچ کر کھسکتا، پھسلتا رہتا ہے آزاد ہوتے ہیں۔ قارئین یا کتب بین بھی زبان کی سلطنت کے مخصوص مقامات ہوتے ہیں، مگر وہ متن کا معنی یا مفہوم کے نظام سے ربط پیدا کرنے اور مصنف کے ''ارادے یا نیت'' کو نظر انداز کرنے میں آزاد ہوتے ہیں۔

''متن کا مطف''"The Pleasure of Text (1975)" میں بارتھز قاری کی اس بے رحم حدتک بے یارومددگار حالت کا تفصیلی جائزہ لیتا ہے۔ وہ ''لطف'' (Pleasure) کے دو مفاہیم کے درمیان امتیاز کرنے سے آغاز کرتا ہے:

"Pleasure" یا لطف/ مزے کے انداز ''فرحت یا سکھ'' (Jouissance) اور اس کی کم شدت کی حامل شکل ''لطف/ مزہ'' ہے۔ متن کا عمومی لطف وہاں ہے جہاں یہ ایک واحد اور واضح مطلب یا معنی سے تجاوز کر جاتا ہے۔ جیسے ہم پڑھتے ہیں ویسے ہی ہم ایک ربط، ایک اعادہ، یا ایک حوالہ دیکھتے ہیں، اور یہ متن کے اس سیدھے سادھے، یک رخی/ ہموار بہاؤ میں خلل ہی ہے جو لطف کا باعث بنتا ہے۔ لطف میں دو سطحوں کے درمیان نکتۂ ملاپ (درز، غلطی، یا خامی) کی تخلیق کا عمل شامل ہوتا ہے۔ وہ جگہ جہاں عریاں گوشت لباس سے آملتا ہے شہوانی لذت کا نکتۂ ارتکاز ہوتی ہے۔ متنوں یا اقتباسات میں بھی اثر پیدا کرنے کے لیے کسی غیر روایتی یا باغیانہ/ گمراہ کن تصور وغیرہ کا عریاں زبان کے ساتھ ربط پیدا کرنا ہوتا ہے۔ ایک حقیقت پسندانہ ناول کا مطالعہ کرتے ہوئے ''ہم اپنی توجہ کو بھٹکنے کی کھلی چھٹی دے کر یا چھوڑ چھوڑ کر پڑھنے سے ایک اور ہی ''لطف/ لذت'' پیدا کرتے ہیں: یہ جو کچھ پڑھا گیا ہے یا جو نہیں پڑھا گیا اسی کا ترنم یا خوش آہنگی (Rhythm) ہی ہے جو عظیم قصوں/ کہانیوں میں لطف یا لذت پیدا کرتا ہے''۔ یہ بات خاص طور پر شہوانی تحریروں کے مطالعے پر صادق آتی ہے (اگرچہ بارتھز کا اصرار ہے کہ فحش نگاری/ ادب میں خوشی یا کامل مسرت کا کوئی متن نہیں ہوتا

کیونکہ یہ عمل حتمی سچائی سے آگاہ کرنے کی بہت سخت کوشش کرتا ہے)۔لطف یا مزے کا زیادہ محدود مطالعہ ایک ایسی آرام دہ روایت ہے جو ثقافتی عادات سے مطابقت رکھتی ہے۔کامل مسرت یا سکھ کا متن'' قاری کے تاریخی، ثقافتی ،نفسیاتی مفروضوں کو ہلا کر رکھ دیتا ہے......اوراس کے زبان کے ساتھ تعلق کو بحران کا شکار کر دیتا ہے''۔ یہ امر واضح ہے کہ اس طرح کا متن آسانی سے لطف اندوز کر دینے والی لذت کے حامل ادب سے مطابقت نہیں رکھتا جس کی سرمایہ دارانہ معیشت میں طلب ہوتی ہے۔بارتھز یقیناً یہ سمجھتا ہے کہ'' سکھ یا مسرت'' بوریت سے بہت نزدیک ہوتی ہے:اگر قارئین یا کتب بین ثقافتی مفروضوں کے سرور انگیز انہدام کی مزاحمت کرتے ہیں تو انھیں جدیدیت پر مبنی متن میں سوائے بوریت کے کچھ بھی نہیں ملے گا۔ جوائس کے "Finnegans Wake" کے کتنے شاداں وفرواں قاری ہیں؟

بارتھز کی S/Z(۱۹۷۰) انتہائی شاندار مابعد ساخت پسندانہ کارگزاری ہے۔ وہ بات کا آغاز ساخت پسندانہ نقطۂ نظر سے حکایت یا کہانی کی ساخت کا تکنیکی جائزہ لینے والوں کی کھوکھلی امنگوں کی طرف اشارہ کر کے کرتا ہے''جو دنیا بھر کی تمام کہانیوں کو ایک ہی ساخت کے اندر دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں''۔ساخت کو بے نقاب یا ظاہر کرنے کی کوشش بے سود ہوتی ہے کیونکہ ہر متن''اختلاف'' کا حامل ہوتا ہے۔ یہ فرق یا اختلاف ایک طرح کی یکتائی یا ندرت نہیں ہوتی بلکہ بذات خود متن کی زبان یا لفظی پابندی کا نتیجہ ہوتا ہے۔ ہر متن'' پہلے سے لکھے ہوئے'' کے لامحدود سمندر کی طرف مختلف طریقے سے رجوع کرتا ہے۔کوئی تحریر ایسی بھی ہوتی ہے جو قاری کی طرف سے متن اوراس'' پہلے سے تحریر شدہ'' کے مابین آزادانہ طریقے سے ربط پیدا کرنے کی حوصلہ شکنی کرتی ہے کیونکہ اس تحریر میں مخصوص معنی اور حوالے پر اصرار کیا جاتا ہے۔ایک حقیقت پسندانہ ناول محدود معنی کے ساتھ''بند'' متن کی پیشکش کرتا ہے۔دیگر متن یا اقتباسات قاری کی حوصلہ افزائی کرتے ہیں کہ وہ مفہوم پیدا کرے۔"I" جو "Is" کو پڑھتا ہے وہ'' پہلے سے ہی بذات خود دیگر متنوں کی تکثیر(Plurality) ہے اوراسے صف اول کے متن کی طرف سے'' پڑھے گئے کو'' ایک تکثیر کے ساتھ منسلک کر کے معنی پیدا کرنے کی زیادہ سے زیادہ آزادی دی جاتی ہے۔پہلی قسم کا متن قاری کو محض متعین کردہ معنی کا صارف بننے کی آزادی عطا کرتا ہے، جبکہ دوسری قسم کا متن قاری کو تخلیق کار میں بدل دیتا ہے۔پہلی قسم کے متن کو'' ریڈرلی''(Lisible) اور دوسری قسم کو'' رائٹرلی''(Scriptible) کہا جاتا ہے۔پہلا پڑھنے(Consumption) کے لیے اور

دوسرا لکھنے (Production) کے لیے تیار کیا جاتا ہے۔ رائٹرلی متن کا وجود صرف نظریے (Theory) کی حد تک ہوتا ہے، اگرچہ بارتھز کا بیان اس کی جدیدیت کے متن ظاہر کرتا ہے: ''یہ مثالی متن اشارہ کرنے والی علامات (Signifiers) کی کہکشاں ہے، نہ کہ معانی (Signified) کی ساخت؛ اس کا کوئی آغاز نہیں ہوتا؟............ہم اس تک کئی داخلی مقامات سے رسائی حاصل کرتے ہیں، جن میں سے کسی کو بھی مکمل بھروسے یا یقین کے ساتھ اہم راستہ نہیں کہا جاسکتا؛ اور یہ جن خفیہ اشاروں یا علامات کو متحرک کرتا ہے ان کو وہاں تک وسعت دی جاسکتی ہے جہاں تک نظر جاسکتی ہے۔

''خفیہ علامات'' (Codes) کیا ہیں؟ جیسا کہ حوالہ دیے گئے قول سے ظاہر ہوتا ہے، یہ معنی کے ساخت پر مبنی نظام نہیں ہیں۔ جن کی ہم توقع کرسکیں۔ ہم جس طرح کے نظام (مارکسی، فارمالسٹ، ساخت پسندانہ، تحلیل نفسی پر مبنی) کو بھی متن پر اطلاق کرنے کے لیے منتخب کریں وہ عملی طور پر تقریباً متن کی لامحدود ''آوازوں'' میں سے ایک یا دو کو ہی متحرک کرسکتا ہے۔ جیسے جیسے قاری کا نقطۂ نظر بدلتا جاتا ہے ویسے ہی متن کا مفہوم یا معنی کثیر اجزا میں تقسیم ہوتا جاتا ہے جن میں کوئی فطری ربط یا سالمیت نہیں پائی جاتی۔ S/Z بالزاک کے مختصر ناول "Sarrasine"(Short Novella) کا مطالعہ ہے جسے وہ ۵۶۱ لغویوں (Lexias) یا قرأت کی اکائیوں (Reading Units) میں تقسیم کرتا ہے۔ ان لغویوں کو پانچ خفیہ اشاروں کے جال (Grid) کے ذریعے ترتیب سے پڑھا جاتا ہے۔

☆ توضیحی (ادبی متون کی تفسیر سے متعلق)۔

☆ بین السطور/ جزوی/ نامکمل (Semic) یا نشانات سے پر۔

☆ علامتی۔

☆ عملوں (Actions) کا کوڈ (Proairetic)۔

☆ ثقافتی۔

توضیحی کوڈ کا تعلق چیستان یا معمے سے ہوتا ہے جو بات چیت یا تحریر کے مطالعے کے دوران سامنے آتا ہے۔ یہ کس (شخص) کے متعلق ہے؟ کیا ہو رہا ہے؟ رکاوٹ کیا ہے؟ قتل کا ارتکاب کس نے کیا؟ ہیرو کو اپنے مقصد میں کامیابی کیسے عطا ہوگی؟ ایک جاسوسی کہانی کو بعض اوقات ''بوجھو کون'' (Whodunit) کہا

جاتا ہے، یوں اس طرح کی صنف میں معمے کی خصوصی اہمیت کی طرف توجہ دلائی جاتی ہے۔ "Sarrasine" میں لا زمبینیلا کے گرد ایک معما کھڑا کر دیا جاتا ہے۔قبل اس کے کہ اس سوال ''وہ لڑکی/عورت کون ہے؟'' کا حتمی جواب دیا جائے (وہ لڑکی/عورت ایک آختہ کیا ہوا موسیقار لڑکا ہے جس نے عورت کا روپ دھارا ہوا ہے) تحریر کو ایک کے بعد ایک مؤخر کیے گئے جواب کے ذریعے طول دیا جاتا رہا: ''وہ'' ایک ''عورت'' ہے (پھندا'')، ''فطرت سے ہٹ کر/ غیر فطری مخلوق ہے'' (ابہام) ''کوئی نہیں جانتا'' (ایک ''جامد/ساکت جواب'')۔ جزوی/ نامکمل (Semes) کا کوڈ بین السطور مفہوم سے متعلق ہے جو اکثر کردار نگاری یا منظر کشی میں ابھر کر سامنے آتا ہے۔ لا زمبینیلا کے قصے کی ابتدا میں، مثال کے طور پر جزوی یا بین السطور ''نسائیت''، ''دولت'' اور ''آسیب زدگی'' کو بھڑکایا جاتا ہے۔ علامتی کوڈ کا تعلق ضد یا اختلاف سے ہوتا ہے جو دو یا زیادہ گرفتوں کی حالت (Multivalence) یا مخالف سمتی (Reversibility) کی گنجائش پیدا کرتا ہے۔ یہ جنسی اور تحلیل نفسی پر مبنی تعلقات جو لوگوں کے مابین پیدا ہو سکتے ہیں، ان کے نمونوں کی نشاندہی کرتا ہے۔ مثال کے طور پر ہمارا تعارف جب "Sarrasine" سے ہوتا ہے تو اسے ''باپ اور بیٹے'' کے علامتی تعلق کی صورت میں پیش کیا جاتا ہے (''وہ ایک وکیل کا اکلوتا بیٹا تھا......'')۔ ماں کی غیر موجودگی (اس کا ذکر نہیں ہے) معنی خیز ہے، اور جب بیٹا ایک فنکار بننے کا فیصلہ کر لیتا ہے تو باپ اس کی ''حمایت'' کرنا چھوڑ دیتا ہے بلکہ اسے ''لعنت ملامت'' کرتا ہے (علامتی ضد)۔ قصے یا بیان کی یہ علامتی رمز آمیزی (Coding) آگے جا کر مزید نمایاں ہو جاتی ہے جب ہم گرمجوش سنگتراش بوچاردن (Bouchardon) کو پڑھتے ہیں جو ماں کی خالی جگہ لے لیتا ہے اور باپ اور بیٹے کے درمیان صلح کی کارروائی عمل میں لے آتا ہے۔ عملوں (Actions) کا کوڈ عمل اور رویے کی بنیادی سلسلہ وار منطق سے متعلق ہے۔ بارتھ اس طرح کی ترتیب/ سلسلے کی نشاندہی قرأت کی اکائی (Lexias)۹۶ اور ۱۰۱ کے درمیان کرتا ہے: بیان کرنے والے کی دوست لڑکی بوڑھے آختہ کیے ہوئے موسیقار لڑکے (Castrato) کو چھوتی ہے اور ٹھنڈے پسینے میں نہا کر اپنا ردعمل ظاہر کرتی ہے؛ جب اس کے رشتے دار ردعمل کے طور پر ہراساں ہو جاتے ہیں تو وہ ایک جانب واقع کمرے میں چلی جاتی ہے اور عالم دہشت میں خود کو ایک صوفے پر گرا دیتی ہے۔ بارتھ اس سلسلے/ ترتیب کی نشاندہی خفیہ اشاروں پر مشتمل (Coded) عمل/حرکت'' چھونا'' کے پانچ مراحل کے طور پر کرتا ہے: ۱۔ چھونا؛ ۲۔ ردعمل؛ ۳۔ عمومی ردعمل؛

۴۔ بھاگنا؛ ۵۔ چھپانا؛ یہ سب ایک ترتیب وار سلسلہ بناتے ہیں جسے قاری جولاشعوری طور پر خفیہ اشاروں سے کام لیتے ہوئے ''فطری'' یا ''حقیقت پسندانہ'' تصور کرتا ہے۔ حتمی بات یہ کہ ثقافتی کوڈ ''علم'' کے عمومی ذخیرے کے تمام تر حوالوں (طبعی، طبی، نفسیاتی، ادبی وغیرہ وغیرہ) کا احاطہ کرتا ہے۔Sarrasine پہلے پہل اپنی غیر معمولی تخلیقی صلاحیت ''ان تخلیقات میں سے ایک میں ظاہر کرتا ہے جس میں مستقبل کا جوہر جوانی کی بےفکری/ خوش باشی کے ساتھ دست وگریبان ہوتا ہے'' (قرأت کی اکائی ۱۷۴)۔ ''ان میں سے ایک'' اس کوڈ کو ظاہر کرنے کے لیے ایک عمومی یا معمول کا فارمولا ہے۔ بارتھز بڑی ذہانت سے ایک دوہرا ثقافتی حوالہ دریافت کرتا ہے: ''زمانوں کا کوڈ، اورفن کا کوڈ (ذہانت بحیثیت نظم وضبط، جوانی بحیثیت بےفکری/خوش باشی)''۔

بارتھز نے ایک حقیقت پسندانہ ناول کے مطالعے کا انتخاب کیوں کیا اور ایک صف اول کے جوائسنس (Jouissance) متن کا انتخاب کیوں نہ کیا۔ متن/ کلام کو ٹکڑوں میں کاٹ دینا اوراس کے معنیٰ/ مفہوم کو کوڈ یا خفیہ اشاروں کے موسیقیانہ اسکوروں (تحریر کردہ موسیقی کے قطعات کا مجموعہ جس میں ہر ساز کا پارٹ درج ہوتا ہے) کے پار بکھیر دینا متن کو ایک حقیقت پر مبنی کہانی کے طور پر اس کی کلاسیکی حیثیت سے محروم کر دینا ہے۔ مختصر ناول کی حقیقت پسندی کے لیے ''محدود متن'' کے طور پر قلعی کھل جاتی ہے۔ متضاد جذبات کی یکجائی کا عنصر نمائندگی یا علامت کی وحدت کو جس کی کہ ہمیں اس طرح کی تحریر میں توقع ہوتی ہے، تباہ کر دیتا ہے۔ رجولیت/ مردانگی زائل کرنے کا مرکزی خیال، جنسی کرداروں کی الجھن، اور سرمایہ دارانہ دولت کے ماخذ کے گرد اسرار کے تانے بانے، یہ سب مل کر مطالعے کو علامتی یا نمائندگی کی خصوصیت سے محروم کر دیتے ہیں۔ ایسے محسوس ہوتا ہے جسے مابعد ساخت پسندی کے اصول یا قوانین اس نام نہاد متن میں پہلے سے ہی کندہ ہو چکے تھے۔

جولیا کرسٹیوا: زبان اور انقلاب

ادبی مفہوم پر کرسٹیوا (Kristeva) کا سب سے اہم کام "La revolution de language poetique(1974)" ہے۔ بارتھز کے نظریے کے برعکس اس کے نظریے کی بنیاد تصورات کے ایک مخصوص نظام پر رکھی گئی ہے: یعنی تحلیل نفسی کے نظریے پر۔ یہ کتاب اس عمل یا طریق عمل کی تفتیش یا چھان بین کرنے کی کوشش کرتی ہے جس کے ذریعے نظم وضبط یا ترتیب کی حامل اور عقلی/ منطقی طور پر

تسلیم شدہ چیز/تصور کو ''غیر متجانس'' اور ''غیر منطقی'' اشیا/تصورات سے مسلسل خطرہ لاحق رہتا ہے۔

مغربی فکر ایک طویل عرصے سے یکسانیت کے حامل ''موضوع'' کی ضرورت کا مفروضہ اپنائے ہوئے ہے۔ کسی بھی امر کو معلوم کرنے یا جاننے کا انحصار ایسے یکساں یا متفقہ شعور پر ہے جو جاننے کا کام کرتا ہے۔ اس طرح کا شعور ایک طرح کے محدب عدسے کی طرح ہے جس کے بغیر کسی بھی چیز کو ایک واضح ہدف (Object) کے طور پر نہیں دیکھا جا سکتا۔ وہ وسیلہ (Medium) جس کے ذریعے یہ یکساں شعور رکھنے والا اہداف اور حقائق/سچائیوں کا ادراک کرتا ہے ترکیب نحوی (Syntax) ہے۔ ایک ترتیب و تنظیم کی حامل ترکیب نحوی ایک سلجھا ہوا ذہن تیار کرتی ہے۔ تاہم ہر چیز کسی دلیل یا منطق کے تابع نہیں ہوتی۔ دلیل یا منطق کو ہر وقت لطف/لذت (شراب و شباب، ناچ گانے) کے قہقہوں کے اور شاعری کے بے ہنگم و بے سر و پا شور و غل سے خطرہ لاحق رہتا ہے۔ خالص پسندی کے حامی (Puritans) عقلیت پسند مثلاً افلاطون وغیرہ ان خطرناک اثرات پر ہمیشہ گہری نظر رکھتے رہے ہیں۔ ان سب کو ایک ہی تصور میں یکجا کیا جا سکتا ہے اور وہ ہے ''خواہش/طلب''۔ یہ خلل اندازی یا انتشار محض ادبی سطح تک نہیں رہتا بلکہ آگے سماجی سطح تک پہنچ جاتا ہے۔ شاعرانہ زبان یہ ثابت کرتی ہے کہ کس طرح نئی ''موضوعی درجہ بندیوں'' کی تخلیق برتر سماجی متن/تحریر/کلام کو کھوکھلا کر سکتی ہے۔ یہ اس امر کی دلالت کرتا ہے کہ موضوع کا محض ایک بالکل ہی کوری/خالی یا بے تاثر چیز ہونا جو اپنے سماجی یا جنسی کردار کا منتظر ہو تو دور کی بات، یہ تو ابھی ''خود مراحل عمل سے گزر رہا ہے'' اور اس کے اندر یہ وصف ہے کہ وہ اس سے مختلف ہو جائے جو یہ ہے۔

کرسٹیوا ''معمول کے مطابق'' اور ''شعریت'' کے درمیان تعلق کی ایک پیچیدہ نفسیاتی تفصیل بیان کر دیتی ہے۔ انسان شروع سے ہی ایک ایسا خلا یا وسعت مکانی کا پرتو رہا ہے جس کے دوسری طرف/پار مادی اور روحانی/باطنی لہریں بڑے آہنگ کے ساتھ تیرتی چلی جا رہی ہیں۔ لہروں کے آس نہ ختم ہونے والے بہاؤ کو بتدریج خاندان اور معاشرے کی پابندیوں کے ذریعے ایک ضابطے میں لایا جاتا ہے (حوائج ضروریہ کی تربیت کو، اصناف کی شناخت، عوامی اور نجی زندگی کو علیحدہ علیحدہ خانوں میں رکھنا، وغیرہ وغیرہ)۔ ابتدائی اوئے ڈیپل سے پہلے کے (Pre-Oedipal) مرحلے میں لہروں کے بہاؤ کا رخ ماں کی جانب ہوتا ہے اور شخصیت کی تشکیل نہیں ہونے پاتی بلکہ جسمانی اعضا کی ایک سرسری حد بندی اور ان کے آپس میں ربط کا احساس ہوتا

ہے۔حرکات وسکنات، آوازوں اور تال سُر وغیرہ کا قبل ازلسانیات بے ہنگم بہاؤ اس علامتی یا اشاراتی مواد کی بنیاد رکھتا ہے جو ایک بالغ فرد کی پختہ لسانیاتی کارکردگی کی تہہ میں متحرک رہتا ہے۔وہ اس مواد (Material) کو ''اشاراتی/علامتی'' کہتی ہے کیونکہ یہ ایک غیر منظم اشاراتی عمل کی طرح کام کرتا ہے۔ہم اس سرگرمی سے خواب میں آگاہ ہوتے ہیں جس میں ''خاکے یا عکس''''غیر منطقی'' انداز میں زیرِ عمل آتے ہیں (فرائیڈ کے نظریے کو سمجھنے کے لیے نیچے لکان Lacan کو ملاحظہ کریں)۔

ملارامے اور لاٹریامونٹ (Mallarme and Lautreamont) کی شاعری میں سُر تال اور آوازوں کے نمونوں کے ان بنیادی سلسلہ ہائے عمل (Processes) کو لاشعور سے آزاد کردیا جاتا ہے (لکان کے مطابق یہ لاشعور ہوتے ہیں)۔کرسٹیوا شاعری میں آواز کے استعمال کو بنیادی جنسی لہروں کے ساتھ منسوب کرتی ہے۔ماما اور پاپا کا فرق غنغناتی ''ایم'' کو فجاریہ (Plosive) ''پی'' کے خلاف لاکھڑا کرتا ہے۔ایم مدرسری یا مادری ''زبانی پن (orality) یعنی زبان یا منہ سے بولنے یعنی نرمی کا ذریعہ ہوتا ہے جبکہ پی کا تعلق مردانہ ''سخت قسم کے نظم وضبط'' (Anality) سے ہوتا ہے۔

جیسے جیسے علامات/اشارات کے علم میں باقاعدگی آتی جاتی ہے، تو گھسے پٹے طریقے بالغ فرد کی منطق، مربوط ترکیب نحوی اور استدلال بن جاتے ہیں، جسے کرسٹیوا ''علامتی'' کہتی ہے۔ یہ علامتی عمل اطلاعات/اشارات کے اصل مفہوم کے ساتھ کام کرتا ہے اور اس پر ایک خاص مہارت حاصل کرلیتا ہے مگر یہ اپنا کوئی خالص/ٹھوس مفہوم کبھی بھی پیدا نہیں کرسکتا۔علامتی عمل موضوعات (Subjects) کو ان کے مقامات پر رکھتا ہے اور ان کے لیے شناخت حاصل کرنا ممکن بناتا ہے۔کرسٹیوا اس مرحلے کے نمودار ہونے کی وہ فرائیڈ بن وضاحت پیش کرتی ہے جو لکان نے اختیار کی تھی۔

کرسٹیوا کے عنوان میں لفظ ''انقلاب''، محض استعارے پر مبنی (Metaphoric) نہیں ہے۔ ایک بنیادی یا انقلابی تبدیلی کا امکان، اس کے خیال میں آمرانہ کلام/تحریروں کی ٹوٹ پھوٹ یا ابتری سے مشروط ہے۔شاعرانہ زبان معاشرے کے ''مسدود'' علامتی نظام کے ''اس پار'' علم الاطلاعات واشارات کا باغیانہ اظہار متعارف کراتی ہے: لاشعور کا نظریہ جس چیز کا متلاشی ہوتا ہے شاعرانہ زبان اس کو سماجی ضابطے کے اندر اندر اور برخلاف عملی صورت میں پیش کرتی ہے۔بعض اوقات وہ یہ سمجھتی ہے کہ جدیدیت پر مبنی شاعری

دراصل ایک ایسے سماجی انقلاب کی پیشگی ذہنی تصویر/ خاکہ ہوتی ہے جو مستقبل بعید میں اس وقت وقوع پذیر ہوگا جب معاشرہ زیادہ پیچیدہ/ مربوط شکل میں ارتقا پذیر ہو چکا ہوتا ہے۔ تاہم کسی اور موقع پر اسے یہ خوف لاحق ہو جاتا ہے کہ بورژوائی آئیڈیالوجی اس شاعری کو دبے ہوئے جذبات کے بھڑک اٹھنے کے خطرے کی صورت میں کھل جانے والے خودکار رصمامے (Safety Valve) کے طور پر استعمال کر کے شاعرانہ انقلاب کے خطرے کی تلافی کر دے گی۔ کرسٹیوا کا خواتین لکھاریوں کی انقلابی صلاحیتوں کے حوالے سے نقطۂ نظر بھی اتنا ہی متذبذب ہے۔

جیکسن لکان: زبان اور لاشعور

لکان کی تحلیل نفسی پر مبنی تحریروں نے تنقید نگاروں کو ''موضوع'' کا ایک نیا نظریہ فراہم کر دیا ہے۔ مارکسی، فارمالسٹ اور ساخت پسندانہ نقادوں نے ''موضوع'' تنقید کو رومانوی اور رجعت پسندانہ قرار دے کر مسترد کر دیا ہے، مگر لکانی تنقیدی نظریے نے ''بولنے والے موضوع'' (Speaking subject) کے ''مادیت پرستانہ'' تجزیے کو فروغ دیا ہے جو زیادہ قابل قبول ہے۔ ماہر لسانیات ایمائیل بینونسٹے (Emile Benveniste) کے مطابق ''میں''، ''وہ لڑکا''، ''وہ لڑکی'' وغیرہ وغیرہ محض فاعل/ موضوع کی حالتیں ہیں جو زبان متعین کرتی ہیں۔ جب میں بولتا ہوں تو میں اپنے آپ کی طرف بطور ''میں'' اشارہ کرتا ہوں اور جس سے مخاطب ہوتا ہوں اس کا ''تم'' کے طور پر حوالہ دیتا ہوں۔ جب ''تم'' جواب دیتا ہے تو ترتیب (شخصیتوں کی) الٹی ہو جاتی ہے اور ''میں''، ''تم'' بن جاتا ہے وغیرہ وغیرہ۔ ہم صرف اس صورت میں ہی بات چیت یا ابلاغ کر سکتے ہیں اگر ہم اشخاص کی اس عجیب یا انوکھی معکوسیت (Reversiblity) کو تسلیم کر لیں۔ لہٰذا جو انا لفظ ''میں'' استعمال کرتی ہے وہ اس ''میں'' کے مماثل قرار نہیں دی جا سکتی۔ جب میں یہ کہتا ہوں کہ ''میں کل اسکول فارغ ہو جاتا ہوں'' تو اس فقرے یا بیان میں ''میں'' کی شناخت ''اعلان کے موضوع'' کے طور پر ہوتی ہے اور انا جو یہ بیان دے رہی ہے وہ ''اعلان کرنے والے کا موضوع'' ہوتی ہے۔ مابعد ساخت پسندانہ سوچ ان دو موضوعوں کے درمیان پائے جانے والے خلا میں داخل ہو جاتی ہے جبکہ رومان پسندانہ سوچ یہاں سے فرار حاصل کر لیتی ہے۔

لکان کے خیال میں انسانی موضوعات علامات (Signifiers) کے پہلے سے موجود نظام میں

داخل ہوجاتے ہیں جو معانی کو صرف لسانی نظام کے اندر سے ہی اخذ کرتے ہیں۔ زبان کے اندر داخل ہونے سے ہم اس قابل ہوجاتے ہیں کہ موضوع کی حیثیت کا تعین تعلقات کے نظام (عورت/مرد، باپ/ماں/بیٹی) کے اندر کرسکیں۔ اس سے قبل جو عمل اور مراحل آتے ہیں ان کا تعین لاشعور سے ہوتا ہے۔

فرائیڈ کے مطابق شیر خوارگی کے بالکل ابتدائی مراحل میں جنسی جبلت پرمبنی تحریکات کا کوئی یقینی یا واضح جنسی مقصد (Object) نہیں ہوتا بلکہ یہ شہوانی حسیات رکھنے والے جسم کے مختلف حصوں کے گرد کام کرتی ہیں۔ (منہ کا حصہ، مقعد اور عضو تناسل کی جگہیں)۔ صنف یا جنسی شناخت کے تعین سے پہلے صرف ''لطف/لذت کا اصول'' کارفرما ہوتا ہے۔ ''حقیقت کا اصول'' اصل میں باپ کی صورت میں ناگہاں آنازل ہوتا ہے جو بچے کی ماں کی طرف جنسی رغبت اور باپ کے لیے نفرت کے احساسات (Oedipal Desire) کے لیے خطرے کا باعث ہوتا ہے کیونکہ وہ بچے کو ''آختہ کرنے'' کی سزا دے سکتا ہے۔ خواہش کو اندر ہی اندر دبا دینے سے بچے کے لیے یہ ممکن ہوجاتا ہے کہ وہ اپنی پہچان باپ کے حوالے سے اور ''نر کے کردار'' کے طور پر کروائے۔ لڑکی کا لاشعوری جنسی خواہش'' کا (Oedipal) سفر اتنا سیدھا سادہ نہیں ہوتا: فرائیڈ کے اس ظاہری جنسی نظریے کو حقوق نسواں کے حامی بہت سے تنقید نگاروں نے ہدف تنقید/ ملامت بنایا ہے (دیکھیے باب نمبر ٦)۔ اس مرحلے پر اخلاقیات، قانون اور مذہب کو متعارف کرایا جاتا ہے جو کہ ''پدرسری یا باپ کا حکمرانی کے قوانین'' ہوتے ہیں اور بچے کے اندر ''فوق الیغو/انا'' پروان چڑھانے کی ترغیب کا باعث بنتے ہیں۔ تاہم دبی ہوئی خواہش یا طلب ختم نہیں ہوتی اور لاشعور میں موجود رہتی ہے اور یوں شخصیت بنیادی طور پر دو حصوں میں ہی بٹی رہتی ہے۔ خواہش یا طلب کی یہ طاقت یقیناً لاشعور ہی ہوتا ہے۔

لکان نے ''تصوراتی'' اور ''علامتی'' کے مابین جو امتیاز کیا ہے وہ کرسٹیوا کے ''اطلاعاتی / اشاراتی'' اور ''علامتی'' کے مابین امتیاز سے مطابقت رکھتا ہے۔ یہ ''تصوراتی'' ایک ایسی حالت ہے جس میں فاعل اور مفعول کے درمیان کوئی واضح فرق نہیں ہے: کوئی مرکزی ذات یا وجود نہیں ہوتا جو فاعل کو مفعول سے علیحدہ کرے۔ قبل از لسانیاتی ''عکسی مرحلے'' میں بچہ اس ''تصوراتی'' حالت وجود میں ہی اپنے ٹوٹے پھوٹے عکس ذات (Self-image) کے اندر ایک مخصوص وحدت کو روشناس کرانا شروع کر دیتا ہے (اس کے لیے کسی اصل عکس/آئینے کی ضروریات نہیں ہوتی)؛ وہ لڑکا یا لڑکی ایک ''افسانوی'' مثالی نمونہ، ایک انا تخلیق کرتا/کرتی

ہے۔ یہ عکس انداز(Speculum=mirror) پرتو یا نقش ابھی تک جزوی تصور کا حامل ہوتا ہے (یہ واضح نہیں ہے کہ یہ بچہ ہے یا کوئی اور) مگر کچھ حد تک ''کوئی اور'' کے طور پر بھی الگ شناخت کیا جاتا ہے۔ تصوراتی رجحان انا کی تشکیل کے بعد بھی جاری وساری رہتا ہے کیونکہ سالمیت کی حامل ''خود شناسی'' کے اسرار کا انحصار اس صلاحیت پر ہوتا ہے کہ دنیا میں موجود اشیا کو ''دیگر'' کے طور پر پہچانا جا سکے۔ تاہم بچے نے اگر خود اپنے طور پر اپنی ذاتی یا وجود کا احساس دلانا ہے تو اسے لازماً خود کو دوسروں سے ممتاز کرنے کا عمل سیکھنا ہوگا۔ باپ کی ممانعت/ بندش کے ساتھ ہی بچہ سر کے بل تفریقات کی ''علامتی'' دنیا (مرد/عورت، باپ/ بیٹا، حاضر/ غائب وغیرہ وغیرہ) میں جا گرتا ہے۔ یقیناً عضو تناسل (اس کی علامت نہ کہ اصل) لکان کے نظام یا طریق عمل میں ایک خصوصی اہمیت کی حامل علامت ہے جو تمام علامات(Signifiers) کو اپنے مفاہیم/ معانی کے ساتھ ایک وحدت کی شکل اختیار کرنے میں مدد دیتی ہے۔ علامتی دنیا میں عضو تناسل بادشاہ ہے۔ جیسا کہ ہم دیکھیں گے حقوق نسواں کے حامی نقاد اس حوالے سے بہت کچھ کہنا چاہتے تھے۔

نہ تو تصوراتی اور نہ ہی علامتی ''اصل/حقیقی''پر، جو ان کی پہنچ سے کہیں دور رہتا ہے مکمل گرفت حاصل کرسکتا ہے۔ ہماری جبلی ضروریات کی تشکیل اس گفتگو/تحریر کے ذریعے ہوتی ہے جس میں ہم تسکین کے لیے اپنی طلب کا اظہار کرتے ہیں۔ تاہم کلام/تحریر کے ذریعے ضروریات کی جو شکل بنتی ہے اس سے تسکین ملنے کی بجائے طلب پیدا ہوتی ہے جو علامات کے سلسلے کی شکل میں جاری رہتی ہے۔ جب ''میں'' اپنی خواہش کا اظہار الفاظ میں کرتا ہوں تو ''میں'' ہمیشہ اس لاشعور سے نقصان اٹھاتا ہوں جو خود اپنے اطراف کے کھیل سے دباؤ ڈالتا چلا جاتا ہے۔ یہ لاشعور استعارے اور مجاز پر مبنی استبدالات(Substitutions) اور بے دخلیوں کی صورت میں کام کرتا ہے جو شعور کے دائرے سے باہر ہوتا ہے مگر خود کو خوابوں، لطائف اور فن کے ذریعے ظاہر کرتا ہے۔

لکان فرائیڈ کے نظریات کو ساسورے کی زبان میں بیان کرتا ہے۔ لازمی طور پر، لاشعوری عملوں کی پہچان ناپائیدار علامت سے ہوتی ہے۔ جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں ساسورے کی طرف سے علامتوں اور معانی کے الگ الگ نظاموں کے مابین خلا کو پُر کرنے کی کوششیں ناکام ثابت ہوگئی تھیں۔ مثال کے طور پر جب ایک فاعل علامتی نظام میں داخل ہوتا ہے اور بیٹے یا بیٹی کی حیثیت کو قبول کر لیتا ہے، تو علامت اور مفہوم کے درمیان

ایک مخصوص ربط ممکن ہو جاتا ہے۔ تاہم ''میں'' وہاں کبھی نہیں ہوتا جہاں میں سوچتا ہوں؛ ''میں'' علامت اور مفہوم کے محور پر کھڑا ہوتا ہے، دو حصوں میں منقسم، کبھی میری حیثیت یا مقام کو مکمل موجودگی کا احساس دینے سے قاصر۔ لکان اشارے کا جو تصور رکھتا ہے اس میں مفہوم ''تیرتی ہوئی'' علامت کے نیچے ''پھسل'' جاتا ہے۔

فرائیڈ کے نزدیک خواب دبی ہوئی خواہشات کی نکاسی کا اہم راستہ ہوتے ہیں۔ اس کے نظریہ خواب کے دوبارہ وضاحت متن پر مبنی نظریے کے طور پر کی گئی ہے۔ لاشعور معنی یا مفہوم کو علامتی تصورات میں چھپا لیتا ہے جن کی تعبیر نکالنی یا انھیں قابل فہم بنانا ضروری ہوتا ہے۔ خوابوں میں جو شبیہیں آتی ہیں (Dream images) وہ گاڑھے ہونے یا نچوڑ کی شکل اختیار کرنے (Condensation) یعنی بہت سی شبیہوں کے یکجا ہونے کے عمل سے اور بید خلی (ایک شبیہ کا دوسری یعنی ملحق شبیہہ میں منتقل ہونا) کے عمل سے گزرتی ہیں۔ لکان پہلے عمل کو ''استعارہ'' اور دوسرے کو ''کالمہ مجاز'' کہتا ہے (دیکھیے جیکسبن باب نمبر ۳)۔ دوسرے لفظوں میں وہ یہ یقین رکھتا ہے کہ مسخ شدہ اور پیچیدہ یعنی الجھے ہوئے خواب عمل علامت کے قوانین/ اصولوں کی پیروی کرتا ہے۔ فرائیڈ کے حفاظتی طریقۂ ہائے عمل کو بھی کلام کے نقوش ہی سمجھا جاتا ہے (طنز یا ذو معنویت اور الفاظ یا عبارت حذف کر دینا وغیرہ وغیرہ) کسی قسم کے ذہنی/ باطنی بگاڑ کو بجائے کسی پر اسرار قبل از لسانی تقاضے کے علامت کا انوکھا پن سمجھا جاتا ہے۔ لکان کے خیال میں غیر مسخ شدہ علامتوں کا کبھی بھی وجود نہیں رہا۔ اس کی تحلیل نفسی لاشعور کا سائنسی پیرائے میں بیان ہے۔

اس کا فرائیڈین نظریہ جدید تنقید کی حوصلہ افزائی کرتا ہے کہ وہ زبان کی اشیا کی علامت ہونے اور تصورات یا احساسات کی نمائندگی کرنے کی طاقت پر یقین ترک کر دے۔ جدیدیت پر مبنی ادب کی خوابوں سے مماثلت یا مشابہت اکثر اوقات محیط یا حاوی بیانیہ حیثیت سے احتراز اور آزادانہ اکتساب مفہوم کی بنا پر ہے۔ لکان نے بذات خود پوء کے ''دی پرلائنڈ لیٹر'' ("The Purloined Letter") کا جس پر اچھی خاصی بحث کی گئی ہے تجزیہ لکھا ہے، ایک ایسی کہانی جس کی دو قسطیں ہیں۔ پہلی قسط یا مرحلے میں وزیر کو یہ ادراک ہوتا ہے کہ ملکہ ایک ایسے خط کے بارے میں پریشان ہے جو وہ ایک میز پر کھلا چھوڑ آئی ہے اور جس پر اس کی نجی خوابگاہ میں غیر متوقع طور پر داخل ہونے والے بادشاہ کی نظر نہیں پڑی۔ وزیر اس کی جگہ اس سے ملتا جلتا ایک اور خط لکھ دیتا ہے۔ ملکہ اس خوف سے مداخلت نہیں کر سکتی کہ کہیں بادشاہ خبردار نہ ہو جائے۔ دوسرے

مرحلے میں پولیس افسر کی وزیر کے گھر سے خط برآمد کرنے میں ناکامی کے بعد، ڈیوپن (ایک جاسوس/سراغ رساں) فوراً دیکھ لیتا ہے کہ خط وزیر کی آرائشی چیزوں الماری کے ایک خانے میں دھنسا نظر آرہا ہے۔ وہ واپس آتا ہے اور وزیر کی توجہ ہٹا کر اسے اس سے ملتے جلتے ایک اور خط سے بدلا دیتا ہے۔ لکان یہ بتاتا ہے کہ خط کے مندرجات کبھی ظاہر نہیں ہو پاتے۔ کہانی کے مدارج میں تشکیل انفرادی کرداروں یا خط کے مندرجات سے نہیں ہوتی بلکہ ہر ایک مرحلے میں خط کی تشکیل ان تین اشخاص کے حوالے سے اور پوزیشن سے ہوتی ہے۔ خط کے ساتھ ان مطابقتوں یا روابط کی تعریف لکان تین اقسام کی ''جھلک یا نگاہ'' کے مطابق کرتا ہے: پہلی نگاہ (بادشاہ اور پولیس افسر کی) کچھ نہیں دیکھ پاتی؛ دوسری نگاہ یہ دیکھتی ہے کہ پہلی نگاہ کچھ نہیں دیکھتی مگر یہ سمجھتی ہے کہ خفیہ سیف یا تجوری ہے (ملکہ کی اور دوسری قسط میں وزیر کی)؛ تیسری نگاہ یہ دیکھتی ہے کہ پہلی دو نگاہیں ''چھپے ہوئے'' خط کو نمایاں یا ظاہر رہنے دیتی ہیں (وزیر اور ڈیوپن کی)۔ یوں یہ خط بیان یا کہانی میں کرداروں کے لیے فاعلی حالتیں (Subject positions) پیدا کر کے علامت کا کام کرتا ہے۔ لکان کے خیال میں اس طرح سے یہ کہانی تحلیل نفسی پر مبنی اس نظریے کی وضاحت کرتی ہے کہ علامتی نظام یا ترتیب ''فاعل کے لیے جزو کی حیثیت رکھتا ہے''؛ فاعل ''ایک علامت کی تفصیل سمتوں (Itinerary) سے ''مقام کا فیصلہ کن تعین'' کر لیتا ہے۔ وہ کہانی کو تحلیل نفسی کا علامتی عمل قرار دیتا ہے، مگر تحلیل نفسی کو ایک افسانوی مثال بھی قرار دیتا ہے۔ منظر نمبر ایک کی ساخت یا تشکیل کا دوسرے منظر میں اعادہ خالص علامت (خط) کے اثرات کے قوانین کے تابع ہے؛ کردار جیسے لاشعور سے ترغیب حاصل کرنے میں ویسے ہی اپنے مقامات میں داخل ہو جاتے ہیں۔

نہ صرف لکان کے مضمون کا بلکہ دریدا (Derrida) نے لکان کے مطالعے کا جو تنقیدی جائزہ لیا ہے اس کا بھی مکمل احاطہ کرنے کے لیے باربرا جانسن کے شاندار اور عمدہ مضمون (In R. Young's Untying the Text) پر نظر ڈالنی ہوگی۔ مابعد ساخت پسندانہ سوچ کا انتہائی ذہانت آمیز مظاہرہ کرتے ہوئے وہ معنی یا مفہوم کی ممکنہ طور پر لا متناہی سلسلے میں مزید سرگردانی متعارف کراتی ہے، پو > لکان > دریدا > جانسن۔

جیکس دریدا: تحریر کا کثیر المعانی نظریۂ تنقید

دریدا کے مقالے ''ساخت، علامت اور ڈرامہ کا انسانی علوم او ربحث مباحثہ میں کردار

(Structure, Sign, and play -in the Discourse of the Human Sciences) نے جو کہ ۱۹۶۶ء میں جان ہاپکنز یونیورسٹی کے ایک علمی مباحثے (Symposium) میں پیش کیا گیا تھا امریکہ میں حقیقتاً ایک نئی تنقیدی تحریک کا آغاز کر دیا تھا۔ اس میں پیش کیے گئے دلائل میں افلاطون کے زمانے سے مغربی فلسفے کے بنیادی مابعد الطبیعیاتی مفروضات کو زیر بحث لایا گیا ہے۔ اس کی دلیل کے مطابق ''ساخت'' کے تصور کا انحصار ''ساخت پسندانہ نظریے'' میں بھی ہمیشہ کسی طرح کے مفہوم کے ''مرکز'' پر ہوتا ہے۔ یہی ''مرکز'' ساخت کا تعین کرتا ہے مگر بذات خود ساخت پسندانہ تجزیے سے مشروط یا موقوف نہیں ہوتا (مرکز کی ساخت دریافت کرنے کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ ایک اور مرکز دریافت کیا جائے)۔ لوگ اس لیے مرکز کے طلب گار ہوتے ہیں کیونکہ یہ ''موجودگی کے طور پر ہونے'' کی ضمانت دیتا ہے۔ مثال کے طور پر ہم اپنی ذہنی اور جسمانی زندگی کو ایک ''میں'' پر مرکوز سمجھتے ہیں؛ یہ شخصیت اس وحدت کا اصول ہے جو اس خلا میں جو کچھ رواں دواں ہے اس کی ساخت کی تہہ میں کارفرما ہے۔ فرائیڈ کے نظریات ذات کی شعور اور لاشعور کے درمیان تقسیم کر کے اس مابعد الطبیعیاتی یقین کو مکمل طور پر کھوکھلا کر دیتے ہیں۔ مغربی سوچ نے بے شمار ایسی اصطلاحات فروغ دے دی ہیں جو مرکزی کرنے کے اصولوں کے طور پر کام کرتی ہیں: ہونا، نچوڑ، ٹھوس مواد، سچائی، شکل، آغاز، انجام، مقصد، شعور، آدمی، خدا وغیرہ وغیرہ۔ یہ نکتہ غور طلب ہے کہ دریدا اس طرح کی اصطلاحات سے باہر سوچنے کے امکان پر زور نہیں دیتا؛ ایک مخصوص تصور کو مٹا دینے یا منسوخ کر دینے کی کسی بھی کوشش کا مطلب ہے کہ ان اصطلاحوں میں گھِر کر رہ جانا جن پر اس تصور کا انحصار ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر اگر ہم ''لاشعور'' کی اختلال انگیز (Disruptive) مخالفانہ طاقت پر زور دے کر ''شعور'' کو مرکزی کرنے کے تصور کو منسوخ کرنے کی کوشش کریں تو ہم ایک نئے مرکز کو متعارف کروانے کے خطرے سے دوچار ہو جائیں گے کیونکہ ہم کوئی اختیار نہیں رکھ سکتے سوائے اس کے کہ اس تصوراتی نظام (شعور/ لاشعور) میں داخل ہو جائیں جسے اکھاڑنے کی ہم کوشش کر رہے ہیں۔ ہم محض یہی کر سکتے ہیں کہ نظام کے اندر کسی بھی ایک انتہا کے حامل یا متضاد نظریے کو (جسم/ روح، اچھا/ برا، سنجیدہ/ غیر سنجیدہ) موجودگی کا مرکز اور ضمانت بننے سے روک دیں۔

ایک مرکز یا وسط کی خواہش کو دریدا کے کلاسیکی کام "On Grammatology" میں ''علامتی

مرکزیت'' (Logocentrism) کہا گیا ہے۔ "Logos" (یونانی میں ''لفظ'') ایک ایسی اصطلاح ہے جو ''عہد نامۂ جدید'' (انجیل) میں موجودگی کے عظیم ترین ممکنہ ارتکاز کی حامل ہے: ''شروع میں ''لفظ'' ہی تھا''۔ تمام چیزوں کا منبع / ماخذ ہونے کی بنا پر ''لفظ'' دنیا کی مکمل موجودگی کی ذمہ داری قبول کرتا ہے؛ ہر چیز اسی ایک علت یا سبب کا نتیجہ ہے۔ اگرچہ بائبل لکھی ہوئی ہے، خدا کا لفظ یقیناً ''بولا ہوا'' ہے۔ ایک بولا ہوا لفظ جو ایک زندہ جسم سے نکلتا ہے ذہن سے برآمد ہوتی ہوئی سوچ سے بہ نسبت ایک لکھے ہوئے لفظ کے زیادہ قریب ہے۔ دریدا یہ دلیل دیتا ہے کہ تقریر کی تحریر پر یہ فضیلت (وہ اسے "Phonocentrism" یا صوتی مرکزیت کہتا ہے) علامتی مرکزیت کی کلاسیکی یا انتہائی اہم خصوصیت ہے۔

علامت کو مکمل موجودگی بننے سے کیا چیز روکتی ہے؟ دریدا ایک اصطلاح "Differance" ایجاد کرتا ہے جس سے علامت کی تقسیمی نوعیت ظاہر ہوتی ہے۔ فرانسیسی زبان میں "Differ'ance" میں "a" نہیں سنائی دیتا، اس لیے ہم صرف "Differ'ence" سنتے ہیں۔ یہ ابہام صرف تحریر میں محسوس کیا جا سکتا ہے: فعل "Diff'erer" کا مطلب ''اختلاف کرنا'' (to differ) بھی ہوتا ہے اور اور ''ملتوی کرنا'' (to defer) بھی ہوتا ہے۔ (to "Differ" وسعت زمانی کا تصور ہے: اختلافات کے نظام میں سے علامت ابھرتی ہے جو (اختلافات) نظام کے اندر ہی وقفوں کے ساتھ مرتب کیے ہوئے ہوتے ہیں۔ To Defer یعنی ملتوی کرنا زمانی تصور ہے: علامتیں ''موجودگی'' کا ایک نہ ختم ہونے والا التوا مسلط کرتی ہیں (جیسے اوپر لغت کی مثال میں) صوتی مرکزیت کی حامل سوچ "Diff'erance" کو نظر انداز کر دیتی ہے اور بولے گئے لفظ کی خود موجودگی پر اصرار کرتی ہے۔

صوتی مرکزیت تحریر کو تقریر کی آلودہ شکل قرار دیتی ہے۔ تقریر اخذ ہوتی ہوئی سوچ سے قریب تر دکھائی دیتی ہے۔ جب ہم گفتگو سنتے ہیں تو ہم اس کے ساتھ ایک ''موجودگی'' منسوب کرتے ہیں جو ہمیں تحریر میں محسوس ہوتی دکھائی نہیں دیتی۔ ایک عظیم اداکار، خطیب، یا سیاست دان کو ایک ''موجودگی'' کا حامل سمجھا جاتا ہے؟ یہ (تقریر) بولنے والے کی روح کو، کیا کہتے ہیں، عملی شکل میں لاتی ہے۔ تحریر کسی حد تک ناخالص دکھائی دیتی ہے اور اپنے ہی نظام کو یا جسمانی نشانات کے ساتھ جو نسبتاً مستقل ہوتے ہیں نمایاں کر دیتی ہے؛ تحریر کا اعادہ کیا جا سکتا ہے (چھپائی، دوبارہ چھپائی وغیرہ وغیرہ) اور اس تکرار کی بدولت تشریح اور دوبارہ تشریح کرنی

پڑتی ہے۔حتیٰ کہ جب ایک تقریر یا گفتگو کی تشریح کرنی پڑے تو یہ عموماً تحریر کی صورت میں ہوتی ہے۔تحریر کو لکھاری کی موجودگی کی ضرورت نہیں پڑتی ،مگر تقریر ہمیشہ فوری موجودگی کی طرف دلالت کرتی ہے۔مقرر یا خطیب جو آوازیں پیدا کرتا ہے وہ ہوا میں تحلیل ہو جاتی ہیں اور ان کا کوئی سراغ نہیں رہتا (جب تک ریکارڈ نہ کر لی جائیں)،اسی لیے یہ اصل سوچ کو آلودہ کرتی نہیں دکھائی دیتی جیسا کہ تحریر میں ہوتا ہے۔فلسفیوں نے اکثر اوقات تحریر کے لیے ناپسندیدگی کا اظہار کیا ہے؛انھیں خوف ہوتا ہے کہ یہ فلسفیانہ سچائی کی سند یا اعتبار تباہ کر دیتی ہے۔اس سچائی کا انحصار خالص سچ پر ہوتا ہے (منطق ،تصورات ،اقوال) جنھیں اگر تحریر کر لیا جائے تو ان کے آلودہ ہونے کا خطرہ ہوتا ہے۔فرانسس بیکن کا یقین تھا کہ سائنسی ترقی کی راہ میں ایک بڑی رکاوٹ خطیبانہ جوہر دکھانے کا شوق ہے:''لوگ مادے سے زیادہ الفاظ کے پیچھے بھاگنے لگے؛اور استعاروں اور علامتوں کی اہمیت زیادہ اور ٹھوس حقائق .... دلائل کے وزن کی اہمیت کم ہوگئی''۔تاہم جیسا کہ لفظ''خطابت'' سے ظاہر ہوتا ہے،جن تحریری خصوصیات پر اس نے اعتراض کیا تھا وہی خصوصیات ہیں جو اصل میں خطیبوں نے فروغ دی تھیں۔چنانچہ تحریر میں تفصیلی تجزیے کی جو نمایاں خصوصیات سوچوں کی پاکیزگی کو دھندلا دینے یا آلودہ کر دینے کا خطرہ ہو سکتی ہیں وہ دراصل تقریر کے لیے لکھاری سنواری گئی تھیں۔

''تحریر''اور''تقریر'' کی یکجائی کی مثال اس طرح ہے جسے دریدا ایک ''تشدد سے بھرپور درجہ بندی'' کہتا ہے۔تقریر یا خطابت مکمل موجودگی کی حامل ہے، جبکہ تحریر ثانوی حیثیت رکھتی ہے اور اپنی مادیت (غیر روحانی ہونے) کی بنا پر تقریر کو آلودہ کرنے کا خطرہ رکھتی ہے۔مغربی فلسفے نے موجودگی کی بقا اور تحفظ کے لیے اس کی درجہ بندی کی حمایت کی ہے۔مگر جیسا کہ بیکن کی مثال سے ظاہر ہوتا ہے اس درجہ بندی کو آسانی سے مسترد کیا اور الٹایا جا سکتا ہے۔ہمیں یہ نظر آنا شروع ہو گیا ہے کہ تقریر اور تحریر دونوں میں کچھ مخصوص مصنفانہ یا ادیبانہ(Writerly) خصوصیات مشترک ہیں۔دونوں اشارے یا علامت کا ایسا عمل ہیں جس میں موجودگی کا فقدان ہے۔اس درجہ بندی کو مکمل طور پر الٹانے کے لیے اب ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ تقریر اصل میں تحریر کی ہی ایک نوع یا قسم ہے۔یہ تقلب(Reversal) دریدئین ''تنقیدی تجزے کے عمل'' کا پہلا مرحلہ ہے۔

دریدا اشعار (ہم وزن مصرعوں) مثلاً تحریر/تقریر کے درمیان غیر مستحکم ربط یا تعلق کی نشاندہی کے لیے ''ضمیمہ''(Supplement) کی اصطلاح استعمال کرتا ہے روسو(Rousseau) کے نزدیک تحریر

محض تقریر کے لیے ضمیمے کی حیثیت رکھتی ہے؛ یہ ایک طرح کی غیر ضروری چیز کا اضافہ کرتی ہے۔ فرانسیسی میں لفظ"Suppleer" کا مطلب ''متبادل ہونا'' بھی ہوتا ہے اور دریدا یہ ظاہر کرتا ہے کہ تحریر نہ صرف یہ کہ اضافے کا کام کرتی ہے بلکہ تقریر کی جگہ بھی لے لیتی ہے، کیونکہ تقریر ہمیشہ پہلے سے لکھی ہوئی ہوتی ہے۔ ساری انسانی سرگرمی میں یہ اضافیت(Addition-substitution) شامل ہوتی ہے۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ ''فطرت'' پہلے آتی ہے ''تہذیب'' سے، تو ہم ایک اور پُر تشدد، درجہ بندی پر اصرار کر رہے ہوتے ہیں جس میں ایک خالص موجودگی نری اضافی حالت(Supplement) کے مقابلے میں خود اپنی ستائش کرتی ہے۔ تاہم، اگر ہم قریب سے دیکھیں تو ہمیں پتہ چلتا ہے کہ فطرت تہذیب کے ہاتھوں ہمیشہ پہلے سے ہی آلودہ ہو چکی ہوتی ہے؛ دراصل کوئی بھی ''حقیقی'' فطرت نہیں ہوتی، صرف ایک اسرار(myth) ہوتا ہے جسے ہم پروان چڑھانا چاہتے ہیں۔

ایک اور مثال پر غور کریں۔ ملٹن کی ''جنت گمشدہ''(Paradise lost) کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ یہ اچھائی اور برائی کے مابین/ امتیاز پر انحصار کرتی ہے۔ اچھائی موجودگی کی اصل بھرپور حالت ہوتی ہے۔ یہ خدا کے ساتھ ظہور میں آئی۔ برائی دوسرے درجے پر آئی ہے، ایک اضافی شے جو اس کے وجود کی اصل وحدت کو آلودہ کر دیتی ہے تاہم اگر ہم قریب سے دیکھیں تو ہمیں یہ نظر آنا شروع ہو جاتا ہے کہ تقلب یا الٹا پہیہ چلنے لگا ہے۔ مثال کے طور پر اگر ہم وہ وقت تلاش کریں جب اچھائی برائی کے بغیر تھی تو ہم اپنے آپ کو یا تال یا اتھاہ گہرائیوں میں گرتا محسوس کرتے ہیں۔ کیا یہ زوال سے پہلے موجود تھی؟ شیطان سے پہلے؟ کیا چیز شیطان کے زوال کا سبب بنی؟ غرور۔ غرور کا خالق کون ہے؟ خدا، جس نے فرشتے پیدا کیے اور انسان جسے گناہ کرنے کی آزادی ہے۔ ہم خالص اچھائی کے اصل لمحے تک کبھی بھی نہیں پہنچ سکتے۔ ہم درجوں کو الٹا کر کے کہہ سکتے ہیں کہ انسانوں کی طرف سے کوئی اچھے اعمال نہیں کیے گئے جب تک کہ زوال نہیں آ گیا۔ آدم کی طرف سے قربانی کا پہلا عمل آبرو باختہ حوا کے لیے محبت کا اظہار ہے۔ یہ ''اچھائی'' صرف برائی کے بعد آتی ہے۔ خدا کی طرف سے ممانعت بذات خود برائی کا پیشگی قیاس ہے۔ ملٹن"Areopagitica" میں کتابوں کی'' اشاعت کی اجازت دینے کی مخالفت کی ہے کیونکہ اس کا یقین تھا کہ ہم صرف اسی صورت میں پاکباز ہو سکتے ہیں اگر ہمیں برائی کے خلاف جہاد کرنے کا موقع فراہم کیا جائے: ''جو چیز ہمیں پاک صاف کرتی ہے وہ

آزمائش ہے، اور آزمائش اس سے ہوتی ہے جو برعکس ہو' لہٰذا اچھائی برائی کے بعد آتی ہے۔ بہت سے تنقیدی اور مذہبی نظریات موجود ہیں جو اس الجھن کو سلجھا سکتے ہیں، مگر تنقیدی تجزیے کے عمل (Deconstruction) کے لیے بنیاد پائی جاتی ہے۔ اس طرح کا مطالعہ درجوں کو نوٹ کرنے سے شروع ہوتا ہے، پھر انھیں الٹانا شروع کر دیتا ہے، اور آخر میں دوسری اصطلاح کو بھی برتر درجے کے مقام سے ہٹا کر نئی درجہ بندیوں پر اصرار کی مزاحمت کرتا ہے۔ بلیک (Blake) کو یقین تھا کہ اپنی عظیم رزمیہ نظم میں ملٹن شیطان کی طرف تھا اور شیلے کو یقین تھا کہ شیطان کو خدا پر اخلاقی برتری حاصل تھی۔ یہ دونوں محض درجہ بندیوں کو الٹ کر دیتے ہیں اور بھلائی کی جگہ برائی کو لے آتے ہیں۔ تنقیدی تجزیے کے عمل پر مبنی مطالعہ اس امر کو تسلیم کر لے گی کہ شعر کسی بھی سمت میں درجہ بندی پر مبنی نہیں ہوسکتا جب تک کہ وہ ''پرتشدد'' نہ ہو۔ برائی اضافہ بھی ہے اور متبادل بھی۔ تنقیدی تجزیہ تب شروع ہوسکتا ہے جب ہم اس لمحے کو حاصل کر لیں جب ایک متن ان قوانین کی حدود سے تجاوز کرتا ہے جو اس نے خود اپنے لیے متعین کیے تھے۔ اس نکتے یا مقام پر متن، یوں کہنا چاہیے کہ ٹکڑے ٹکڑے ہو جاتے ہیں۔

"Signature Event Context" میں دریدا تحریر کو تین خصوصیات عطا کرتا ہے: (۱) تحریری علامت ایک ایسا نشان ہے جسے نہ صرف ایسے موضوع/ فاعل کی عدم موجودگی میں دہرایا جا سکتا ہے جس نے اسے ایک مخصوص سیاق سباق میں چھوڑ دیا بلکہ ایک مخصوص مکتب الیہ کی عدم موجودگی میں بھی؛ (۲) تحریری علامت اپنے ''حقیقی سیاق وسباق'' کو توڑ سکتی ہے اور اس امر سے قطع نظر کہ لکھاری کا مدعا کیا تھا اسے ایک مختلف سیاق وسباق میں پڑھا جا سکتا ہے۔ علامتوں کے کسی بھی سلسلے کو ایک متن کے ساتھ کسی اور سیاق و سباق میں پیوستہ کیا جا سکتا ہے (جیسا کہ حوالے کے طور پر کسی قول/ اقتباس میں)؛ (۳) تحریری علامت دو معنوں میں ''وقفہ دینے'' (Espacement) سے مشروط ہے: ایک تو یہ کہ یہ ایک مخصوص سلسلے میں دوسری علامات سے علیحدہ ہو جاتی ہے؛ دوسرے یہ کہ یہ ''موجودہ حوالے'' سے الگ ہوتی ہے (یعنی یہ صرف اس چیز کا حوالہ ہوسکتی ہے جو دراصل اس میں موجود نہیں ہے)۔ یہ خصوصیات تحریر کو تقریر سے ممتاز کرتی نظر آتی ہیں۔ تحریر میں ایک خاص قسم کی لاپروائی کا عنصر ہوتا ہے، کیونکہ اگر علامات سیاق وسباق سے باہر یا ہٹ کر دہرائی جا سکتی ہیں تو پھر ان کا اختیار کیا ہوسکتا ہے؟ دریدا درجہ بندی کو تنقیدی تجزیے کے عمل سے گزرتا (Deconstruct) ہے اور اس سلسلے میں مثال دیتے ہوئے بتاتا ہے کہ جب ہم زبانی علامات یا اشاروں کی تشریح کرتے ہیں تو

ہمیں مخصوص قسم کی مستحکم اور مماثل شکلوں (علامتوں) کی پہچان کرنی پڑتی ہے، چاہے بولنے میں جس طرح کا لہجہ، اتار چڑھاؤ یا بگاڑ ہی کیوں نہ ہو۔ یوں نظر آتا ہے کہ ہمیں آواز کا حادثاتی مواد نکال کر اس کی خالص شکل کو بحال کرنا پڑتا ہے۔ یہ شکل اعادے کے قابل علامت ہے جو ہمارے خیال میں تحریر کی خصوصیت تھی۔ ایک بار پھر ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ تقریر تحریر کی ہی ایک نوع یا صنف ہے۔

جے ایل آسٹن کا ''کلام کے افعال''(Speech acts) کا نظریہ زبان کے پرانے منطقی مثبت نقطۂ نظر کی جگہ لینے کے لیے فروغ دیا گیا تھا جس کی بنیاد اس مفروضے پر تھی کہ واحد بامعنی بیانات وہ ہیں جو دنیا میں پیش آنے والے واقعات بیان کرتے ہیں۔ دیگر تمام قسم کے بیانات حقیقی نہیں بلکہ ''جعلی بیانات'' ہیں۔ آسٹن پہلے (حوالہ جاتی بیانات) کو احاطے میں لانے کے لیے "Constative" کی اصطلاح استعمال کرتا ہے اور وہ باتیں یا بولے گئے الفاظ جو اصل میں وہ افعال انجام دیتے ہیں جو وہ بیان کرتے ہیں ان کا احاطہ کرنے کے لیے(Performative) کی اصطلاح استعمال کرتا ہے(''میں یہ عہد کرتا ہوں کہ سب کچھ سچ بتاؤں گا اور سچ کے سوا کچھ نہیں بولوں گا'' ایک حلف کا کام انجام دیتے ہیں)۔ دریدا اس امر کو تسلیم کرتا ہے کہ یہ علامتی مرکزیت کی حامل سوچ کے بالکل ہی برعکس ہے کیونکہ اس میں یہ بات تسلیم کی گئی ہے کہ تقریر یا کلام کے بامعنی ہونے کے لیے یہ ضروری نہیں کہ وہ کسی چیز کی علامت یا نمائندگی ہو۔ تاہم آسٹن لسانی طاقت کے درجوں میں بھی فرق کرتا ہے۔ محض ایک لسانیاتی بول بولنا (یعنی ایک انگریزی جملہ بولنا) ایک طرح سے طرز کلام یا بولنے کے انداز کا عمل ہے۔ بولنے کا عمل جو انداز کلام سے محروم(Illocutionary) طاقت رکھتا ہے وہ فعل کو سرانجام دینے سے متعلق ہوتا ہے۔ (وعدہ کرنا، قسم کھانا، دلیل دینا، تصدیق کرنا وغیرہ وغیرہ)۔ بولنے کا عمل اگر کوئی اثر پیدا کرے تو اس میں انداز کلام کی مثبت(Perlocutionary) طاقت ہوتی (میں یہ اصرار کر کے تمہیں ترغیب دیتا ہوں؛ میں تمہیں قسم کھا کے یقین دلاتا ہوں: اور وغیرہ وغیرہ) آسٹن کے حساب سے بولنے کے افعال کا لازماً کوئی سیاق وسباق ہونا چاہیے۔ ایک حلف صرف عدالت کے احاطے میں مناسب عدالتی ڈھانچے کے دائرے میں یا پھر ایسی صورت حال میں اٹھایا جا سکتا ہے جس میں روایتی طور پر حلف اٹھانے کا عمل سرانجام دیا جاتا ہے۔ دریدا اس حوالے سے یہ کہہ کر شکوک کا اظہار کرتا ہے کہ بولنے کے عمل کے دہرائے جانے کی خصوصیت(Iterability) زیادہ بنیادی حیثیت کی حامل ہے بہ نسبت اس کے سیاق وسباق

سے منسوب ہونے کے۔

آسٹن سرسری انداز میں یہ بھی کہہ دیتا ہے کہ ایک بیان کے کارگزارانہ خصوصیت کا حامل (Peromative) ہونے کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ ''سنجیدگی سے بولا جائے نہ کہ مذاق کے طور پر یا ڈرامے یا نظم میں استعمال کیا جائے۔ ہالی وڈ کے کسی منظر میں حلف حقیقی زندگی میں حلف کا مرہون منت یا اس پر انحصار کرتا ہے۔ دریدا کو جان سرل (John Searle) کا جواب ''اختلافات پر اصرار'' آسٹن کے نقطۂ نظر کا دفاع کرنا ہے اور اس امر کی دلالت کرتا ہے کہ ایک ''سنجیدہ بات چیت یا متن منطقی طور پر اپنے افسانوی ''حاجت مندانہ (Parasitic)'' حوالے سے پہلے آتا ہے۔ دریدا اس کی تحقیق کرتا ہے اور صاف/ واضح طور پر ظاہر کر دیتا ہے کہ ایک ''سنجیدہ'' کارگزار (Performative) کلام اس وقت تک واقع نہیں ہوسکتا جب تک کہ یہ دہرائی/تکرار کے قابل سلسلہ علامت (جسے بارتھ ''ہمیشہ پہلے سے لکھا ہوا'' کہتا ہے) نہ ہو۔ ایک حقیقی عدالت میں حلف محض ایک مخصوص مثال ہے ان کھیلوں کی جو لوگ فلموں اور کتابوں میں کھیلتے ہیں۔ آسٹن کے خالص، کارگزار اور ناخالص، حاجت مندانہ تصورات میں جو چیز مشترک ہے وہ یہ ہے کہ ان میں دہرائی یا تکرار اور حوالہ کی خصوصیات پائی جاتی ہیں جو کہ ''تحریر کردہ'' کی روایتی خصوصیات ہیں۔

۱۹۶۶ء میں اپنا مقالہ لکھے جانے کے وقت سے دریدا امریکہ میں ایک بہت بڑی علمی شخصیت بن چکا ہے۔ انسانی علوم کے شعبوں میں تحریر کا کثیر المعانی نظریۂ تنقید بہت وسیع اہمیت حاصل کر چکا ہے، اور دریدا ییل (Yale) یونیورسٹی میں تدریسی فرائض انجام دے رہا ہے۔

تحریر کے کثیر المعانی نظریے (Deconstructive) کی تحریک کی طاقت/ اثرات کا اندازہ اس حقیقت سے لگایا جا سکتا ہے کہ بہت سی دوسری دانشورانہ روایات کی بڑے پیمانے پر دوبارہ چھان بین کی جا رہی ہے۔ مثال کے طور پر تحریر کے کثیر المعانی تنقیدی فلسفے اور جدید مارکسی نظریے کے مابین مصالحت کے حوالے سے مائیکل ریان نے ''مارکسزم اینڈ ڈی کنسٹرکشن'' (۱۹۸۲ء) میں بڑی متاثر کن کوشش کی ہے اور اس میں یہ بتایا ہے کہ کس طرح دونوں نظریات میں ''آمرانہ وحدت'' کی بجائے ''کثرت خیال''، ''اطاعت'' کی بجائے ''تنقیدی خصوصیت''، ''مماثلت'' کی بجائے ''اختلاف'' اور مطلق یا آمرانہ نظام کے حوالے سے ایک عمومی تشکیک پائی جاتی ہے۔

امریکی کثیر المعانی نظریہ تنقید

امریکی ناقدین فارملزم (ضابطہ/صورت پسندی) کو ٹھکرانے کی کوششوں میں جو طویل عرصہ سے نیو کریٹکس (New Critics) کا ہر دلعزیز نظریہ رہا ہے، بے شمار بیگانی موجودگیوں/ اثرات (Presences) سے اٹھکیلیاں کرتے رہے۔ تارتھروپ فرائز کی سائنسی ''رمزیہ تنقید'' لوکاکس کا ہیگالین (Hegalian) مارکسی نظریہ، پولیٹ کی مظاہر پر مبنی فکر (Phenomenology) اور فرانسیسی ساخت پسندی، ہر ایک نظریہ اپنے دور میں عروج پر رہا ہے۔ یہ ایک حیرت کی بات ہے کہ دریدا نے امریکہ کے بہت سے بارسوخ ناقدین کے دل جیت لیے تھے۔ ان میں سے اکثر رومانیت پسند (Romantic) فلسفے کے ماہر ہیں۔ رومانیت پسند شاعروں کا دائمی تابندگی کے تجربات سے گہرا ربط رہتا ہے جوان کی زندگی کے خاص لمحات میں وقوع پذیر ہوتے ہیں۔ وہ ''وقت کے ان لمحات'' کو اپنی شاعری میں دوبارہ گرفت میں لانے کی اور اپنے الفاظ کو اس مطلق موجودگی سے تسکین دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ تاہم، وہ ''موجودگی'' کے نقصان کی شکایت بھی کرتے ہیں:

> ''زمین سے شان وشوکت کا زمانہ گزر چکا ہے''۔ لہٰذا یہ کوئی حیرت کی بات نہیں ہے کہ پال ڈی مین اور دیگر کے نزدیک رومانوی شاعری کثیر المعانی نظریہ تنقید کی ایک کھلی دعوت ہے۔ ڈی مین یقیناً یہ استدلال پیش کرتا ہے کہ رومانیت پسند یہ ظاہر کر کے کہ جس موجودگی کی وہ تمنا رکھتے ہیں وہ ہمیشہ عدم موجود ہوتی ہے اور ہمیشہ ماضی یا مستقبل میں پائی جاتی ہے، خود اپنی ہی تحریر کو تنقیدی تجزیے کی زد میں لا کھڑا کرتے ہیں۔

ڈی مین کی نابینا پن اور بصیرت (Blindness and Insight 1971) اور مطالعے کی رمزیں (Allegories of Reading 1979) کثیر المعانی نظریہ تنقید پر بڑی جانفشانی سے کی گئی تحقیقات ہیں۔ اگرچہ دریدا کے نظریات بھی اس حوالے سے بہت معاون رہے ہیں مگر ڈی مین نے اصطلاحات کی اپنی ہی فہرست مرتب کی ہے۔ پہلی کتاب اس تناقص (Paradox) کے گرد گھومتی ہے نہ کہ تنقید نگار ایک مخصوص نابینا پن کے ذریعے ہی بصیرت حاصل کرتے ہیں۔ وہ ایسا طریقۂ کار یا نظریہ اختیار کرتے ہیں جو خود اپنی تخلیق کردہ بصیرت سے باہم متصادم یا مختلف ہوتا ہے۔ ''یہ سارے تنقید نگار (لوکاکس،

بلینکوٹ، پولیٹ) تجسس کی حد تک وہ بات کہتے نظر آتے ہیں جو اس سے کافی مختلف ہوتی ہے جو وہ اصل میں کہنا چاہتے تھے"۔ بصائر صرف اس لیے حاصل ہو سکے تھے کیونکہ تنقید نگار "اس مخصوص نابینا پن کی گرفت میں تھے"۔ مثال کے طور پر امریکی نیو کریٹکس نے اپنی روایت کی بنیاد کولرج کے مربوط شکل کے تصور پر رکھی جس کے مطابق ایک نظم بھی اسی رسمی وحدت کی حامل ہوتی ہے جیسے کوئی قدرتی شکل۔ تاہم شاعری میں فطری دنیا کی وحدت اور سالمیت دریافت کرنے کی بجائے، وہ کثیر الابعاد اور مبہم معنی ظاہر کرتے ہیں: "یہ واحدانیت پر مبنی تنقید آخر کار ابہام کی تنقید بن جاتی ہے۔ یہ مبہم شاعرانہ زبان ایک مقصد/ موضوع کی طرح کی سالمیت (Object like ideolity) کی نفی کرتی دکھائی دیتی ہے۔

ڈی مین کا یقین ہے کہ نابینا پن میں اس بصیرت کے حصول کو لاشعوری طور پر ایک طرح کی وحدت سے دوسری میں پھسل جانے کا عمل سہل بنا دیتا ہے۔ یہ وحدت جو نیو کریٹکس اکثر و بیشتر دریافت کرتے رہتے ہیں متن میں نہیں ہوتی بلکہ تشریح/ وضاحت کے عمل میں ہوتی ہے۔ مکمل طور پر سمجھنے کی ان کی خواہش تشریح کے "توضیحی چکر" کو جنم دیتی ہے۔ متن کے اندر ہر ایک عنصر کو کل کے حوالے سے سمجھا جاتا ہے، اور کل کو اس سالمیت کے طور پر سمجھا جاتا ہے جو تمام عناصر سے مل کر بنتی ہے۔ یہ تشریحی تحریک ایک پیچیدہ عمل کا حصہ ہوتی ہے جو ادبی "شکل" کو جنم دیتا ہے۔ تشریح کے اس "چکر یا دائرے" کو غلطی سے متن کی وحدت سمجھ لینے کی بنا پر انھیں ایک ایسے نابینا پن کا تسلسل برقرار رکھنے میں مدد ملتی ہے جو شاعری کے منقسم اور کثیر جہتی مفہوم میں بصیرت پیدا کرتی ہے (عناصر ایک وحدت کو تشکیل نہیں دیتے)۔ تنقید یقیناً اس بصیرت سے لاعلم ہوتی ہے جسے وہ جنم دیتی ہے۔

دریدا تقریر اور تحریر کے درمیان امتیاز کے حوالے سے جو سوالات اٹھاتا ہے وہ اس کی اس تفتیش سے مماثلت رکھتے ہیں جو وہ "فلسفے" اور "ادب" اور "لفظی" اور "مجازی" کے درمیان امتیاز کے حوالے سے کرتا ہے۔ فلسفہ صرف اس صورت میں فلسفیانہ ہو سکتا ہے اگر وہ خود اپنے ہی متن کی زبان یا لفظی پابندی (Textuality) کو نظر انداز یا اس کی نفی کر دے: اسے یقین ہوتا ہے کہ وہ اس طرح کی آلودگی یا ملاوٹ سے دور کھڑا ہے۔ فلسفے کے نزدیک "ادب" محض افسانہ طرازی، ایک ایسا متن/ کلام ہے جو "تسلیم شدہ صنائع و بدائع یعنی استعارہ، صنعت مبالغہ وغیرہ" کی گرفت میں ہے۔ درجہ بندی فلسفہ/ ادب کو الٹا کر کے دریدا فلسفے کو "تنسیخ / کاٹ چھانٹ" کے تحت لے آتا ہے: فلسفے کا اپنا دارومدار فن خطابت پر ہے اور پھر بھی

اسے ''تحریر'' کی شکل کے طور پر محفوظ رکھا جاتا ہے (ہم ابھی بھی فلسفے کو تنسیخ کے نشان تلے دیکھتے ہیں)۔ فلسفے کو ادب کے طور پر پڑھنا ہمیں اس چیز سے نہیں روکتا کہ ہم ادب کو فلسفے کے طور پر پڑھیں۔ دریدا ایک نئی درجہ بندی (ادب/فلسفہ) پر اصرار کرنے سے انکار کر دیتا ہے، اگر چہ اس کے بعض پیروکار (Derridiam) تنقیدی تجزیے کے اس جزوی عمل (Partial Deconstruction) کے گناہگار ہیں۔ اسی طرح ہم یہ بھی دریافت کرتے ہیں کہ ''لفظی'' زبان دراصل ''مجازی'' زبان ہے جس کی مجازیت بھلائی جا چکی ہے۔ تاہم ''لفظی'' کا تصور مٹ نہیں گیا بلکہ محض اس کی ساخت تبدیل کر دی گئی ہے۔ یہ مؤثر رہتا ہے مگر ''تنسیخ / کاٹ چھانٹ کے تحت''۔

''مطالعے کی رمزیں'' میں ڈی مین تنقیدی تجزیے کے عمل کی ایک ''مبالغہ آمیز یا خطیبانہ'' قسم کو فروغ دیتا ہے جو پہلے ہی سے ''نابینا پن اور بصیرت'' میں شروع ہو چکا تھا ''مبالغہ آمیزی یا خطابت ترغیب یا مائل کرنے کے فن کی کلاسیکی اصطلاح ہے۔ ڈی مین لفظ کے استعارے یا طنز کے طور پر استعمال (Tropes) کے نظریے کے حوالے سے فکر کا اظہار کرتا ہے جو مبالغہ آمیز مقالوں کا خاصہ ہے۔ صنائع و بدائع (Figures of Speech) جنھیں Tropes بھی کہتے ہیں لکھاری کو اس قابل بناتے ہیں کہ وہ کہیں کچھ اور مفہوم کچھ اور دیں: ایک علامت یا نشان کو کسی اور سے بدل دینا (استعارہ)، علامات کے سلسلے میں ایک علامت سے معنی نکال کر دوسری علامت سے منسوب کر دینا (مجاز مرسل)، وغیرہ وغیرہ۔ صنائع و بدائع زبان میں سرایت کر جاتے ہیں، ایک ایسا دباؤ ڈالتے ہیں جو منطق کو ہلا کر رکھ دیتا ہے اور یوں زبان کے استعمال کے ایک سیدھے سادھے لغوی یا معنوی استعمال کے امکان کی نفی کر دیتا ہے۔ اس سوال ''چائے یا کافی؟'' کے جواب میں میں کہتا ہوں ''کیا فرق ہے؟'' میرا مبالغہ آمیز سوال (مطلب یہ کہ اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ میں چائے کا انتخاب کروں یا کافی کا) میرا سوال لفظی مفہوم کے منطق کی نفی کرتا ہے (''چائے اور کافی میں کیا فرق ہے''؟) ڈی مین یہ ظاہر کرتا ہے کہ جیسے تنقیدی بصائر تنقیدی نابینا پن سے اخذ ہوتے ہیں اسی طرح ادبی متن میں واضح تنقیدی عکس یا موضوعی بیان کے اقتباسات کا انحصار اس طرح کے اقتباسات میں استعمال کی گئی مبالغہ آمیزی کے مضمرات کو دبا دینے پر ہوتا ہے۔ ڈی مین اپنے نظریے کی بنیاد مخصوص متن کے بغور مطالعے پر رکھتا ہے، اور یہ سمجھتا ہے کہ یہ زبان اور فن خطابت کے اثرات ہی ہوتے ہیں جو حقیقت کی براہ راست نمائندگی کی راہ میں

حائل ہو جاتے ہیں وہ نطشے کی پیروی میں یہ یقین کرتا ہے کہ زبان لازمی طور پر مجازی ہے نہ کہ معنوی یا اظہاری(Expressive)؛دنیا میں کوئی اصل اور مبالغے سے خالی زبان نہیں ہوتی۔وہ مزید کہتا ہے(ہم یہاں تفصیل میں نہیں جا سکتے) کہ''گرائمر''تیسری اصطلاح ہے جو حوالہ جاتی مفہوم کو مجازی شکل میں لے جاتی ہے۔

ڈی مین ان دلائل کا اطلاق بذات خود تنقید پر کرتا ہے۔مطالعہ ہمیشہ ضروری طور پر''متن کو غلط سمجھنے کا عمل'' ہوتا ہے، کیونکہ''صنائع و بدائع'' ناگزیر طور پر تنقیدی اور ادبی متن کے درمیان آ جاتے ہیں۔تنقیدی تحریر لازماً اس ادبی شکل سے مطابقت رکھتی ہے جسے ہم''علامت/ رمز'' کہتے ہیں؛ یہ''علامت'' کا ایک سلسلہ ہوتا ہے جو علامات کے ایک اور سلسلے سے فاصلے پر کھڑا ہوتا ہے اور اس کی جگہ کھڑا ہونے کی کوشش کرتا ہے۔ لہٰذا تنقید، فلسفے کی طرح''ادب'' کی عمومی متنی زبان(textuality) کی طرف واپس آ جاتی ہے۔''متن کو غلط سمجھنے'' کا کیا مقصد ہوتا ہے؟ ڈی مین کے مطابق بعض''ناقص فہمیاں''(Misreadings) درست ہوتی ہیں اور دوسری غلط۔ایک درست ناقص فہمی اس ناگزیر ناقص فہمی کو جو تمام زبانیں پیدا کرتی ہیں سما لینے نہ کہ دبا دینے کی کوشش کرتی ہے۔ اس دلیل کا مرکزی نکتہ یہ یقین ہے کہ ادبی متن خود ساختیاتی (Self deconstructing) ہوتے ہیں؛''ایک ادبی متن بیک وقت اپنے ہی مبالغہ آمیز انداز یا انداز خطابت کے سند ہونے پر اصرار بھی کرتا ہے اور اس کی تردید بھی کرتا ہے۔مفہوم اخذ کرنے والے(Deconstructor) ہے۔ مفہوم اخذ کرنے کی ضرورت نہیں ہوتی ماسوائے اس کے کہ وہ متن کے اپنے ہی عملوں (Processes) کے ساتھ ساز باز کر لے۔اگر وہ کامیاب ہو جائے تو ایک درست ناقص فہمی حاصل کی جا سکتی ہے۔

ڈی مین کا خوش اسلوب تنقیدی عمل زبان کے معنوی(referential) فریضے (حوالے کو محض''تنسیخ کے تحت'' رکھا جاتا ہے) کی اصل تردید پر مشتمل نہیں ہے۔تاہم، چونکہ متن کبھی بھی اپنے انداز تحریر یا لفظی پابندی سے باہر آتے محسوس نہیں ہوتے اس لیے ٹیری ایگلٹن کے اس نظریے میں کچھ حقیقت ہو سکتی ہے کہ امریکی (خصوصاً ڈی مین کا) کثیر المعانی نظریہ تنقید کسی اور ذریعے سے، نیو کریٹکزم کی طرف سے تاریخ کی تحلیل کے عمل کی بدولت قائم ودائم ہے۔جبکہ نیو کریٹکس نے متن کو''شکل'' کے خول میں بند کر دیا ہے تا کہ اسے تاریخ سے محفوظ رکھا جا سکے، مفہوم اخذ کرنے والے(Deconstructors) تاریخ کو ادب کی ایک

وسیع تر سلطنت میں نگل جاتے ہیں، قحط، انقلابات، فٹ بال کے مقابلوں اور شیری ٹرائفل کو مزید نا قابل فیصلہ ''متن'' سمجھتے ہوئے۔ تنقیدی تجزیے کا عمل درجہ بندی پر مشتمل متن/ تاریخ نظریے میں قائم نہیں کرسکتا مگر عملی طور پر یہ صرف متن کو ہی دیکھتا ہے جہاں تک کہ آنکھ پہنچ سکتی ہے۔

مابعد ساخت پسندانہ نظریے کی خطابت سے بھرپور(Rhetorical) قسم بہت سی شکلیں اختیار کر چکی ہے۔ تاریخ کے نظریے(Historiography) میں ہائیڈن وائٹ نے معروف تاریخ دانوں کی تحریروں پر بنیادی نوعیت کا تنقیدی تجزیے کا عمل(Deconstruction) کیا ہے۔ متن کے رجحانات (Tropics of Discourse, 1978) میں وہ دلیل دیتا ہے کہ تاریخ دانوں کو اپنے بیان کے بامقصد (Objective) ہونے کا یقین ہوتا ہے، مگر چونکہ اس کی ایک ساخت ہوتی ہے اس لیے یہ لفظی پابندی(Textuality) سے انحراف نہیں کرسکتا۔ ''ہمارا متن شعور کی ان ساختوں کی طرف ہمارے معلوماتی مواد(Data) سے ہمیشہ پھسل جانے کا امکان رکھتا ہے جن کی مدد سے ہم اسے گرفت میں لانے کی کوشش کررہے ہوتے ہیں''۔ جب کبھی کوئی نیا شعبہ منظر عام پر آتا ہے تو اسے اپنے شعبہ تحقیق میں اہداف کی طرف لازماً اپنی ہی زبان کی کفایت(Adequacy) یعنی مناسب ذخیرہ الفاظ کا خیال رکھنا چاہیے۔ تاہم ایسا منطقی دلائل سے نہیں بلکہ ایسی ''پیشگی علامت پر مبنی تحریک کی بدولت ہوتا ہے جو منطق سے زیادہ استعارے کی حامل ہو''۔ جب کوئی تاریخ دان اپنی تحقیق کے لیے مواد ترتیب دیتا ہے تو وہ اسے ایسے خاموش استعمالات کے ذریعے قابل انتظام بناتا ہے جنھیں بقول کینتھ برک ''چار بڑے یا اہم ترین صنائع و بدائع(Tropes)'' کہا جاتا ہے: استعارہ، مجاز مرسل، جزو کو کل اور کل کو جزو کی علامت قرار دینا(Synecdoche) اور طنز یا ذومعنویت(Irony) تاریخی سوچ صنائع و بدائع کے حوالے سے سوچے بغیر ممکن نہیں ہے۔ وائٹ پیگے (Paiget) کی اس سوچ سے اتفاق کرتا ہے کہ یہ مجازی شعور معمول کی ذہنی/نفسیاتی نشوونما کا حصہ ہوسکتا ہے۔ وہ بڑے بڑے مفکرین (فرائیڈ، مارکس، ای پی تھامسن اور دیگر) کی تحریروں کا جائزہ لیتا ہے اور بتاتا ہے کہ ان کے ''معروضی علم'' یا ''ٹھوس تاریخی حقیقت'' کی تشکیل ہمیشہ اہم صنائع و بدائع(Tropes) سے ہوتی ہے۔

ادبی تنقید میں ہیرالڈ بلوم نے صنائع و بدائع کا زبردست استعمال کیا ہے۔ اگرچہ وہ ییل(Yale) کا پروفیسر تھا مگر وہ ڈی مین یا ہارٹ مین کی نسبت ''متن پر کم زور دینے والا'' ہے اور پھر ادب کو

تحقیق یا مطالعے کا مخصوص شعبہ قرار دیتا ہے۔ تاہم اس نے صنائع و بدائع کے نظریے کا جو مرکب یا ملاپ کیا یعنی فرائیڈ ین نفسیات اور عارفانہ تصوف یا روحانیت کو یکجا کرنا وہ ایک جرأت مندانہ اقدم ہے۔ وہ یہ استدلال دیتا ہے کہ ملٹن کے زمانے سے جو کہ حقیقی معنوں میں پہلا ''موضوعی'' شاعر تھا، شاعروں اپنے'' تاخیر سے آنے کا'' تکلیف دہ احساس ہو گیا ہے کیونکہ شاعری کی تاریخ میں تاخیر سے آنے کی بدولت انھیں یہ خوف ہے کہ ان کے شاعر آباؤ اجداد ساری دستیاب تحریک یا جذبہ پہلے ہی استعمال کر چکے ہیں۔ وہ اپنے باپ کے لیے لاشعوری عصبیت پر مبنی (Oedipal) نفرت محسوس کرتے ہیں جو کہ ایک طرح سے والدیت کے انکار کی گہری خواہش ہوتی ہے۔ ان جارحانہ احساسات کو دبانے کی بنا پر بہت سی دفاعی حکمت عملیاں منظر عام پر آتی ہیں۔ کوئی بھی نظم خود اپنا اعتبار نہیں ہوتی بلکہ ہمیشہ دوسری نظم کے حوالے سے نمایاں مقام رکھتی ہے۔ تاخیر سے لکھنے کے لیے شاعروں کو لازماً ایک باطنی تحریک شروع کرنی ہوگی تا کہ تصوراتی گنجائش پیدا کی جاسکے۔ اس کے لیے انھیں اپنے اساتذہ کے متن کو ''غلط انداز میں پڑھنا (Misread) ہوگا'' تا کہ نئی وضاحتیں یا تشریحیں سامنے لائی جا سکیں۔ یہ ''شاعرانہ التباس'' (Misprision) وہ مطلوبہ وسعت پیدا کرتا ہے جس میں وہ اپنے حقیقی یا سچے جذبات کا ابلاغ کر سکتے ہیں۔ اپنے آباؤ اجداد کے مفہوم کو اس طرح توڑے موڑے بغیر، روایت ساری کی ساری تخلیقی صلاحیتوں کا دم گھونٹ دے گی۔

یہودی روایتی تحریریں (یہودی شریعت پر مبنی متن جو بائبل میں پوشیدہ معانی کو ظاہر کرتے ہیں) نظر ثانی شدہ متن کی کلاسیکی یعنی شاندار مثالیں ہیں۔ بلوم کا یقین ہے کہ آئزک لیوریا کا سولھویں صدی کا یہودی روایتی روحانیت/تصوف کا تصور ایک ایسا مثالی نمونہ ہے جس سے یہ پتہ چلتا ہے کہ شاعر نشاۃ ثانیہ کے بعد کے دور کی شاعری میں ابتدائی شاعروں کے کلام پر کس طرح نظر ثانی کرتے ہیں۔ وہ لیوریا سے نظر ثانی کے تین مراحل پروان چڑھاتا ہے: تحدید (Limitation) یعنی نئی نظر ڈالنا، استبدال (Substitution)، یعنی ایک کی جگہ دوسرا لے آنا اور نمائندگی (Representation) یعنی مفہوم کی بحالی۔ جب ایک'' طاقتور یا زبردست شاعر لکھتا ہے تو ماضی کے زبردست شاعروں سے دست و گریبان ہوتے ہوئے وہ بار باران تین مراحل سے جدلیاتی انداز میں گزرتا ہے۔ (مین نے بلوم کے تذکیری محاورے (Masculine idion) کو جان بوجھ کر ظاہر رہنے دیا ہے۔

ناقص فہمی کا نقشہ(A map of Misreading (1975" میں وہ نقشہ کھینچ کر ہمیں یہ بتاتا ہے کہ اٹھارویں صدی کے ''عقل اور سائنس کے مرکزی کردار کے نظریے کے دور کے بعد کے -Post) (Enlightenment تصورات میں طاقتور شاعروں کی طرف سے گزشتہ دور کے طاقتور شاعروں کی زبان کے خلاف دفاع اور اس کے جواب میں استعمال کی جانے والی زبان کے ذریعے کس طرح معنی تخلیق کیا جاتا ہے''۔ ''صنائع و بدائع'' اور ''بچاؤ کی کارروائیاں''، ''ترمیمی/ نظرثانی کی نسبتوں'' کی باہمی طور پر تبدیل ہوجانے کے قابل شکلیں ہیں۔ طاقتور شاعر ''اثر کی بےچینی'' سے نمٹنے کے لیے علیحدہ طور پر یا پے در پے ٦ عدد پُراسرار باطنی مدافعتی اقدامات اختیار کرتے ہیں۔ یہ ان کی شاعری میں صنائع و بدائع کی شکل میں ظاہر ہوتی ہیں اور جو ایک شاعر کو اپنے آباء کی نظموں سے ''منحرف ہونے'' یا گریز کرنے کے قابل بناتی ہیں۔ یہ چھ صنائع و بدائع میں طنز، جزو کو کل یا کل کو جزو قرار دینا یعنی مجاز مرسل، کلمۂ مجاز(Metonymy)، مبالغہ آمیزی/ مثبت کو منفی پیرائے میں بیان کرنا، استعارہ اور میٹالیپس(Metalepsis) (یعنی کسی ایسی لفظ کی جگہ مجاز مرسل کا استعمال جو پہلے ہی علامتی یا مجازی طور پر بیان کیا جاچکا ہو)۔ بلوم آباد اور بیٹوں کے متن کے درمیان چھ اقسام کے تعلقات (نظرثانی کی نسبتوں) کو بیان کرنے کے لیے چھ کلاسیکی الفاظ استعمال کرتا ہے: ترمیمی نسبتیں(Clinamen)، تراشے ہوئے پتھر پچی کاری کے لیے(Tessera)، حضرت عیسیٰ کی دوبارہ انسانی روپ میں واپسی(Menosis) مافوق الفطرت وجود کا روپ دینا(Daemonization)، سخت ضبط نفس اور ناپاک ایام (ایتھنز کیلنڈر کے مطابق)۔ ترمیمی نسبت(Clinamen) ایک طرح سے انحراف یا اچانک رخ بدلنے کا عمل(Swerve) ہے جو شاعر نئی شاعرانہ سمت کے جواز کے طور پر کرتا ہے (ایک ایسی سمت جو، اس امر کی دلالت ہے، کہ ایک بڑے یا ماہر فنکار کو اختیار کرنی چاہیے) اس کے لیے کسی گزرے ہوئے شاعر کے کلام کی جان بوجھ کر غلط تشریح کرنی پڑتی ہے۔ تراشے ہوئے پتھر(Tessera) ''ایک جزو یا ٹکڑا'' ہے: شاعر ایک پیش رو نظم کے مواد کو یوں تصور کرتا ہے جیسے یہ ٹکڑوں میں تھا اور اسے جانشین کی طرف سے حتمی لمس کی ضرورت تھی تدریجی تفریق (نظرثانی کی نسبت) ''طنز'' (کلام کا نمونہ/نقش نہ کہ سوچ کا) کی مبالغہ آمیز شکل کی حامل ہے اور یہ ایک مادی دفاع ہے جسے ''ردعمل کی تشکیل'' کہا جاتا ہے۔ طنز میں کہا کچھ جاتا ہے اور مطلب کچھ اور ہوتا ہے (بعض اوقات بالکل برعکس)۔ دوسری نسبتوں کو بھی اسی طرح بطور ظاہر کیا جاتا

ہے(تراشا ہوا پتھر = جز وکل کا اور کل جز و کا نمائندہ = ''اپنی ذات کے خلاف پلٹنا'' وغیرہ وغیرہ)۔ڈی مین اور وائٹ کے برعکس بلوم اپنے مطالعے میں مبالغہ آرائی کو خصوصی اہمیت یا مقام عطا نہیں کرتا۔اس کے طریقۂ کار کو ''نفسیاتی تنقید کا حامل'' کہنا زیادہ موزوں رہے گا۔

بلوم ورڈز ورتھ، شیلے، کیٹس، اور ٹینی سن کی رومانیت پسند ''بحرانی نظموں'' پر خصوصی توجہ دیتا ہے۔ ہر شاعر اپنے پیش رووں کا تخلیقی اندار میں غلط/ ناقص مطالعہ کرنے کی جدوجہد یا کوشش کرتا ہے۔ ہر نظم نظر ثانی کے مرحلے سے گزرتی ہے اور ہر مرحلے نظر ثانی کی نسبتوں کے جوڑوں کی وساطت سے کام کرتا ہے۔مثال کے طور پر شیلے کی نظم "Ode to the west wind" ورڈز ورتھ کے غنائی گیت (Ode)"Immorality" کے ساتھ اس طرح نبرد آزما ہوتی ہے: بند نمبرا-II ترمیمی نسبت/ تراشا ہوا پتھر، IV، حضرت عیسیٰ کی انسانی روپ میں واپسی/ مافوق الفطرت وجود یا ہمزاد کا روپ دینا؛ V، مذہبی مقصد یا مراقبے کے لیے سخت ضبطِ نفس/ ناپاک ایام (ایتھنز کے کیلنڈر کے مطابق) جن کا تعلق بغیر چاند والے ایام یا دوسرے منحوس واقعات سے ہوتا ہے۔ بلوم کے طریقہ کار پر مکمل گرفت کرنے کے لیے ناقص فہمی کے نقشے (A Map of Misreading) کے پارٹ III کا مطالعہ بہت ضروری ہے۔

جیفری ہارٹ میں نیو کریٹکزم سے نکل کر بڑے خوش دلانہ لا بالی پن سے تنقید کے کثیر المعانی نظریے (Deconstruction) میں گر گیا اور اپنے پیچھے ریزہ ریزہ متنوں کے (جو "Beyond Formalism, 1970" "The Fate of Reading 1975" اور "The Criticism in the Wilderness,1980" میں اکٹھا کیا گیا تھا) بے پروائی سے بکھرے ہوئے نشانات چھوڑ گیا۔ڈی مین کی طرح وہ تنقید کو ادب کی حدود کے اندر نہ کہ باہر سمجھتا ہے۔اس نے یہ لائسنس دوسرے متون (ادبی، فلسفیانہ، مقبول عام) کی بے ہنگم لوٹ مار کے جواز کے طور پر اس لیے استعمال کیا ہے تا کہ انھیں اپنے متون کے لیے مصرف میں لا سکے۔مثال کے طور پر ایک موقع پر وہ حضرت عیسی کی سبق آموز حکایتوں کی درشتی اور انوکھے پن کے بارے میں لکھتا ہے جنھیں بعد ازاں ''بائبل کی قدرے پرانی تفسیروں'' نے جو کہ ''اجزا کو یکجا کرنے یا مطابقت پذیری کا رجحان رکھتی تھیں'' بہتر بنا دیا، مثلاً ڈون (Donne) کی ''ٹکڑے کی محبت جو سب کچھ جذب کر لیتی ہے''۔ڈون کا یہ قول یا جملہ شراکت کے ذریعے جبراً ساتھ ملا دیا گیا ہے۔

"Transubstantiation" (یا سب کچھ جز و بدن بن جانا) کی اصطلاح محبت کے بارے میں ایک نظم میں استعارے کے طور پر استعمال کی گئی ہے، مگر ہارٹ مین اس کی مذہبی تعبیر یا اطلاق کو متحرک کر دیتا ہے؛ اس کی ''اجزا کی یکجائی'' ''سب کچھ جز و بدن بن جانے'' کی ٹھوس یا عملی شکل میں تعبیروں کو چن لیتی ہے۔ وہ ٹکڑے'' کے (ڈون کے دور میں) زہریلے مضمرات کو بے ہنگم طریقے سے دبا دیتا یا نظر انداز کر دیتا ہے۔ اس کی تنقیدی تحریروں میں اس طرح کے نامکمل طور پر جذب کیے گئے حوالہ جات کثرت سے خلل انداز ہوتے اور ان تحریروں کو پیچیدہ بنا دیتے ہیں۔ ادھورا پن ہارٹ مین کے اس نظریے کی عکاسی کرتا ہے کہ تنقیدی مطالعہ کا مقصد مربوط یا ہم آہنگ معنی پیدا کرنا نہیں ہونا چاہیے بلکہ ''تضادات'' اور ''ابہام'' ظاہر کرنا ہونا چاہیے تا کہ افسانہ/ ناول وغیرہ کو ''کم پڑھنے کے قابل بنا کر اسے قابل تشریح بنایا جا سکے''۔ چونکہ تنقید ادب کی حدود میں آتی ہے اس لیے اسے بھی کم پڑھنے کے قابل بنانا چاہیے۔

وہ آرنلڈ ین روایت (''مٹھاس اور لطافت'') کی عقل سلیم پر مبنی عالمانہ تنقید کے خلاف بغاوت کر دیتا ہے۔ زیادہ عمومی طور پر وہ سائنس کے اس عزم کی مابعد ساخت پسندانہ تنقید کا طریقہ اختیار کرتا ہے جس کے تحت سائنس اپنے موضوع (متن، نفس) پر تکنیکی/ فنی بالادستی، پیش گوئی کی اہلیت پر مبنی آمرانہ کلیوں کے ذریعے مہارت حاصل کرنا چاہتی ہے۔ تاہم وہ فلسفی۔ ناقد کی قیاس آرائی پر مبنی اور تجریدی ''آسمانی اڑان'' پر بھی شکوک کا اظہار کرتا ہے، جو اصل متن کے ساتھ ربط استوار رکھنے کے لیے بہت ہی بلند پرواز کرتا ہے۔ اس کا ہلکی پھلکی قیاس آرائی پر مبنی اور کثیف متنی تنقید کا اپنا مخصوص انداز دراصل مطابقت پیدا کرنے کی ایک کوشش ہے۔ وہ دریدا کے انقلابی نظریے کی ستائش بھی کرتا ہے اور اس سے خوف بھی کھاتا ہے۔ وہ تنقید کی نو دریافت کردہ تخلیقی خصوصیت کو خوش آمدید کہتا ہے مگر ابہام یا بے یقینی کی اتھاہ گہرائی کے سامنے ہچکچا جاتا ہے جو اسے انتشار یا بد نظمی کے منظر سے ڈراتی ہے۔ جیسا کہ ونسنٹ لیچ (Vincent Leitch) نے لکھا ہے ''وہ سرحدوں پر خفیہ نظر رکھنے والے کی حیثیت سے منظر پر آتا ہے جو سرحد کے دوسری طرف دیکھتا یا تصور کرتا اور پھر خطرے سے آگاہ کرتا ہے''۔ تاہم پھر بھی کوئی یہ سوچے بغیر نہیں رہ سکتا کہ ہارٹ مین کے فلسفیانہ شکوک و شبہات کو متن کی لذت زائل کر دیتی ہے۔ اس نے دریدا کے گلاس (Glas) پر بحث و مباحثہ سے جو کچھ ذیل میں اخذ کیا ہے اور جو جینٹ کے "Journal du voluer" (چور کا رسالہ) سے کچھ اقتباسات شامل کر

لیتا ہے اس پر غور کریں۔

گلاس(Glas)، پھر آخر دریدا کا اپنا ''چور کا رسالہ'' ہے اور تحریر کے اصول وضوابط/ ناقابل ترمیم روایات پر بہت کچھ ظاہر کرتا ہے۔تحریر ہمیشہ چوری یا علامات کی ہوتی ہے۔ چوری مساوات کے نئے قانون کے تحت علامات کی از سرنو تقسیم کرتی ہے...... جیسے پھولوں کا ہوا میں تحلیل ہو جانے والا سچ۔خصوصیت، حتیٰ کہ اسم معرفہ(Nom Propre) کی شکل میں بھی، غیر خصوصی(Non-propre) ہوتی ہے، اور تحریر ایک طرح سے متن کی حد کو پار کر جانے، اسے مبہم بنانے، یا سائے کو.................. کا کام ہے۔

۶۰ کے عشرے کے دوران جے پلیز ملر جینیوا اسکول کی ''مظہریاتی'(Phonomenological) تنقید سے بہت متاثر ہوگیا تھا(دیکھیں باب نمبر۵)۔۱۹۷۰ء سے اس کا کام افسانہ/ ناول کی کثیر معنویت (Deconstruction) پر مرکوز رہا ہے(خاص طور پر افسانہ اور تکرار: سات انگلش ناول ۱۹۸۲ء میں)۔اس مرحلے کا آغاز ڈکنز پر ایک عمدہ مقالے سے ہوا جو ۱۹۸۰ میں پیش کیا گیا تھا، جس میں وہ جیکسبن کے استعارے اور مجاز مرسل کے نظریے کو سامنے لاتا ہے(دیکھیے باب نمبر۳)۔ وہ اس نکتے کو سامنے لا کر آغاز کرتا ہے کہ بوز کے خاکوں(Sketches by Boz) کی حقیقت پسندی کس طرح تقلیدی یا نقالی کا اثر نہیں رکھتی بلکہ مجازی یا علامتی اثر رکھتی ہے۔ من ماؤتھ سٹریٹ(Manmouth Street) پر ایک نظر ڈالتے ہوئے بوز ''اشیا، انسانی صنائع، گلیاں، عمارتیں، گاڑیاں، دوکانوں میں پرانے کپڑے'' دیکھتا ہے۔ یہ اشیا مجازی طور پر کسی ایسی چیز کی نشاندہی کرتی ہیں جو غائب ہے؛ وہ ان اشیا سے جو کچھ اخذ کرتا ہے وہ ہے ''زندگی جو ان اشیا کے درمیان گزاری جاتی ہے''۔تاہم ملر کا بیان حقیقت پسندی کے اس نسبتاً ساخت پسندانہ تجزیے کے ساتھ ہی ختم نہیں ہو جاتا۔ وہ یہ دکھاتا ہے کہ مجازی طور پر مردہ آدمی کے کپڑے کس طرح بوز کے ذہن میں اس وقت حیات پا جاتے ہیں جب وہ ان کے غیر حاضر پہننے والوں کا تصور کرتا ہے: ''واسکٹیں(Waistcoats) جسموں پر سج جانے کے لیے سخت بے چین ہوتی ہے''۔ یہ مجازی ''عمل باہمی یا عمل و جوابی عمل'' جو ایک انسان اور اس کے ماحول(گھریلو اشیا وغیرہ) کے درمیان ہوتا ہے ان استعاراتی متبادلات کی بنیاد ہے جو ڈکنز کے ''افسانوں/ ناولوں'' میں کثرت سے پائے جاتے ہیں۔ مجاز مرسل ملبوسات اور ان کے پہننے والوں کے درمیان ربط پر اصرار کرتا ہے، جبکہ استعارہ ان کے درمیان مشابہت کی جانب اشارہ کرتا ہے۔ پہلی بات یہ ہے

کہ ملبوسات اوران کے پہننے والے سیاق وسباق کے حوالے سے منسلک ہیں ، دوسری یہ کہ جیسے سیاق وسباق مدھم پڑ جاتا ہے تو ہم ملبوسات کو پہننے والے کی جگہ پر آنے دیتے ہیں۔ ملر ڈکنز کے ڈرامائی استعارے کے شوق کے اندر مزید خود آگاہ افسانویت محسوس کرتا ہے۔ وہ انفرادی رویوں کو اکثر اوقات ڈرامائی انداز کے حامل یا فن کے نمونوں کی نقل قرار دیتا ہے (ایک کردار ''سنجیدہ قسم کے خاموش ٹانگ کے ایک قابل ستائش قلیل دورانیے کے منظر'' سے گزرتا ہے، ''سٹیج پر سرگوشی'' میں بولتا ہے، اور بعدازاں ''رچرڈ میں ٹینٹ کے منظر میں ملکہ این کے بھوت کی مانند'' ظاہر ہوتا ہے)۔ یہاں موجودگی کا ایک نہ ختم ہونے والا التوا پایا جاتا ہے: ہر ایک کسی اور کے رویے، حقیقی یا افسانوی، کی نقل یا تکرار کرتا ہے۔ مجازی عمل لفظی قرأت کی حوصلہ افزائی کرتا ہے (یہ لندن ہے)، جبکہ اس کے ساتھ ہی یہ خود اپنی مجازی تمثیل (Figurality) کو تسلیم کرتا ہے۔ ہم یہ دریافت کرتے ہیں کہ مجاز مرسل اتنا ہی افسانوی ہے جتنا کہ استعارہ۔ ملر اصل میں جیکبسن کے ''حقیقی'' مجاز مرسل اور ''شاعرانہ'' استعارے کے درمیان اصل مخالفت کو ساختیاتی عمل سے گزارتا ہے (Deconstructs)۔ ان کی ایک ''درست وضاحت''، ''مجازی کو مجازی کے طور پر'' دیکھتی ہے۔ دونوں غلط تشریح کی ''دعوت دیتے ہیں جو انھیں ٹھوس اور حقیقی کے طور پر لیتی شاعری خواہ جتنی بھی استعاراتی ہو اسے ''لفظی معنوں میں پڑھنے کی مجبوری ہوتی ہے، اور حقیقت پر مبنی تحریر خواہ کتنی ہی مجازی شکل میں کیوں نہ ہو اسے ''ایک درست علامتی مطالعے کے طور پر لیا جا سکتا ہے جو اسے ایک مشابہت سے زیادہ افسانے کے طور پر دیکھتا ہے''۔ یہ دلیل دی جاسکتی ہے کہ یہاں ملر ایک مابعد الطبیعیاتی درجہ بندی (لفظی/ مجازی) کی ادھوری تقلیب (Reversal) کی برائی کا شکار ہو جاتا ہے۔ ایک ''درست تشریح'' اور ایک ''غلط تشریح'' کی بات کر کے وہ اپنے آپ کو جیرالڈ گراف (Literature against itself, 1979) کے ساختیات مخالف (Antideconstructive) دلائل کے سامنے بے نقاب کر دیتا ہے، جس کا اعتراض تھا کہ ملر ''زبان کے دنیا کی عکاسی کرنے کے امکان کا راستہ ہی بن کر دیتا ہے'' اور اسی لیے اس امر کی طرف دلالت کرتا ہے کہ ہر متن (صرف ڈکنز کا نہیں) اپنے ہی مفروضات کو مشکوک بنا دیتا ہے۔

باربرا جانسن کی تحریر بعنوان "The Critical Difference (1980)" میں ادب اور تنقید کا باریک اور واضح و قابل فہم ساختیاتی مطالعہ کیا گیا ہے۔ وہ یہ ظاہر کرتی ہے کہ ادبی اور تنقیدی دونوں متن

اختلافات کا ایک ایسا جال بنتے ہیں جس میں قاری کو وضاحت/تفصیلی فہم کی امید پر پھنسا دیا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر S/Z میں بارتھز بالزاک کے "Sarrasine" میں (اوپر ملاحظہ فرمائیں) تذکیر/تانیت کے اختلافات کی شناخت کرتا ہے اور انھیں الگ الگ کر کے رکھ دیتا ہے۔ مختصر ناول کو الفاظ کی ساخت اور مفہوم (Lescias) کے ٹکڑوں میں تقسیم کر دینے سے بارتھز جنسی حوالوں سے متن کے مفہوم کے مکمل مطالعے کی مزاحمت کرتا نظر آتا ہے۔ جانسن یہ ظاہر کرتا ہے کہ بارتھز کا مطالعہ پھر بھی ''جنسی خصوصیت سے محرومی'' کا اعزاز بخشتا ہے، اور مزید یہ کہ اس نے ''مطالعانہ'' اور ''ادیبانہ'' متن کے درمیان جو امتیاز کیا ہے وہ بالزاک کے اس امتیاز سے مطابقت رکھتا ہے جو اس نے مثالی عورت (جیسا کہ "Sarrasine" کے تصور میں زمبینیلا) اور آختہ کیے ہوئے گلوکار لڑکے کے درمیان کیا ہے۔ لہٰذا زمبینیلا ادیبانہ متن کی مکمل وحدت اور اجزا میں منقسم اور ناقابل فیصلہ مطالعانہ متن دونوں سے مشابہت رکھتی ہے۔ بارتھز کا مطالعے کا طریقہ واضح طور پر ''جنسی خصوصیت سے محرومی'' (ٹکڑوں میں تقسیم کرنا) کے حق میں ہے۔ Sarrasine کا زمبینیلا کا تصور نرگسیت پر مبنی ہے: اس کا مکمل ہونا (مکمل عورت) Sarrasine کے مردانہ تصور ذات کا متوازن/متناسب مماثل ہے۔ یعنی یہ کہ Sarrasine ''اس چیز کے فقدان کے تصور سے جو وہ سمجھتا ہے کہ خود اس کے پاس ہے'' محبت کرتا ہے۔ بہت عجیب بات ہے کہ آختہ کیا ہوا گلوکار لڑکا (Castrato) ''بیک وقت جنسوں کے درمیان فرق سے باہر بھی ہے اور ساتھ ہی اس کے خیالی تناسب/توازن کے لفظی مفہوم کی نمائندگی بھی کرتا ہے''۔ اس طرح سے زمبینیلا Sarrasine کی اطمینان دہ مردانگی کو بظاہر کر کے تباہ کر دیتی ہے کہ اس کی بنیاد جنسی خصوصیت سے محرومی پر ہے۔ بارتھز نے بالزاک کا جو مطالعہ کیا ہے اس کے حوالے سے جانسن کا ضروری نکتہ یہ ہے کہ بارتھز اصل میں جنسی خصوصیت سے محرومی کی حقیقت کو لفظ بہ لفظ دہراتا/وضاحت کرتا ہے جبکہ بالزاک اسے بن بولے رہنے دیتا ہے۔ اس طرح سے بارتھز ''فرق'' کو کم کر کے ''شناخت'' کی سطح پر لے آتا ہے۔ جانسن یہ نکتہ بارتھز کے نظریات کی تنقید کے طور پر سامنے نہیں لاتا بلکہ (مین کی اصطلاح میں) تنقیدی بصیرت کے ناگزیر نابیناپن کی تفصیلی وضاحت کے طور پر۔

تقریر/تحریر اور طاقت: مائیکل فوکالٹ اور ایڈورڈ سعید

مابعد ساخت پسندانہ سوچ میں ایک اور انداز فکر بھی ہے جس کے مطابق دنیا متنوں کی ایک کہکشاں

ہی نہیں ہے بلکہ اس سے بڑھ کر کچھ ہے، اور یہ کہ متن کی لفظی پابندی(Textuality) کے حوالے سے کچھ نظریات اس حقیقت کو نظر انداز کر دیتے ہیں کہ متن یا کلام طاقت/ اختیار کا حصہ ہوتا ہے۔ وہ سیاسی اور اقتصادی قوتوں اور تصوراتی(Ideological) وسماجی کنٹرول کو علامتی طریقہ ہائے عمل کے پہلوؤں تک محدود کر کے رکھ دیتے ہیں۔ جب ہٹلر یا سٹالن ایک پوری کی پوری قوم پر کلام کی طاقت بروئے کار لا کر اپنے نظریات مسلط کرتے ہیں تو اس کے اثر کو محض کلام تک ہی محدود سمجھنا مضحکہ خیز لگتا ہے۔ صاف ظاہر ہے کہ اصل طاقت کلام کے ذریعے ہی بروئے کار لائی جاتی ہے اور یہ کہ یہ طاقت حقیقی اثرات کی حامل ہوتی ہے۔

اس طرز فکر کا خالق جرمن فلسفی نطشے ہے جس کا کہنا تھا کہ لوگ پہلے اس امر کا تعین کرتے ہیں کہ وہ کیا چاہتے ہیں اور پھر حقائق کو اپنے مقاصد کے سانچے میں ڈھال لیتے ہیں: ''آخر کار انسان کو چیزوں میں کچھ بھی نہیں ملتا مگر وہ رنگ جو وہ خود ان کو عطا کرتا ہے''۔ تمام علم ''طاقت کے لیے عزم'' کا ایک اظہار ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ہم کسی قسم کے مطلق سچ یا معروضی(Objective) علم کی بات نہیں کر سکتے۔ لوگ ایک مخصوص طرح کے فلسفے یا سائنسی نظریے کو صرف اس صورت میں سچ تسلیم کرتے ہیں اگر یہ سچ کی اس تعریف سے مطابقت رکھتا ہے جو اس زمانے کے دانش وروں یا سیاسی رہنماؤں، حکمران طبقے سے تعلق رکھنے والوں، یا علم کے مروجہ نظریہ سازوں نے طے کی ہو۔

دیگر مابعد ساخت پسندوں کی طرح فوکالٹ کلام کو مرکزی انسانی سرگرمی قرار دیتا ہے، مگر ایک آفاقی ''عمومی متن'' اور علامتی عمل کے وسیع وعریض سمندر کے طور پر نہیں وہ دلائل پر مبنی تبدیلی کے تاریخی پہلو میں دلچسپی رکھتا ہے۔ جو کچھ کہنا ممکن ہے وہ ایک دور سے دوسرے دور میں مختلف ہوگا۔ سائنسی شعبے میں کسی نظریے کو اسی دور میں تسلیم نہیں کیا جاتا اگر وہ نظریہ اداروں اور سائنس کے سرکاری شعبوں کے اتفاق رائے کی طاقت سے محروم ہو۔ مینڈل کے جینیاتی(Genetic) نظریات کو ۱۸۶۰ء میں کوئی تسلیم کرنے پر تیار نہیں تھا؛ انھیں ''خلاء'' میں نافذ کیا گیا تھا اور پھر ان کو تسلیم کروانے کے لیے بیسویں صدی کا انتظار کرنا پڑا۔ محض سچ بولنا کافی نہیں ہے؛ بلکہ ''سچ کے اندر'' ہونا بھی لازمی ہے۔

''پاگل پن'' پر اپنے ابتدائی تجربے کے دوران فوکالٹ کو ''جنونی'' کلام کی مثالیں تلاش کرنے میں بہت مشکل کا سامنا کرنا پڑا (سوائے ادب کے اندر De sade Artuad)۔ اس نے یہ نتیجہ اخذ کیا

کہ جس چیز کو معمول کے مطابق اور مبنی بر عقل سمجھا جاتا ہے اس کا تعین کرنے والے اصول وطریقۂ ہائے کار جس چیز کو خارج کر دیتے ہیں اسے کامیابی سے خاموش کرا دیتے ہیں۔ وہ افراد جو مخصوص استدلالی (Discursive) روایات کے اندر رہ کر کام کرتے ہیں، وہ اصول وضوابط کے ان کہے ''محافظ خانے'' کی فرمانبرداری کیے بغیر نہ سوچ سکتے ہیں اور نہ بول سکتے ہیں؛ بصورت دیگر انھیں پاگل قرار دیے جانے یا خاموش کرا دیے جانے کا خطرہ ہوتا ہے۔ یہ استدلالی مہارت محض ''اخراج'' کے ذریعے ہی کام نہیں کرتی بلکہ پاکیزگی/تلطیف سے بھی مدد لیتی ہے (ہر روایت اپنے مافیہ/مواد اور مفہوم کو صرف ''مصنف'' اور ''ضابطے'' کے حوالے سے سوچ کر محدود کر دیتی ہے)۔ آخری بات یہ کہ سماجی پابندیاں بھی ہوتی ہیں خاص طور پر تعلیمی نظام کی تشکیلی طاقت، جو کہ اس امر کا یقین کرتی ہے کہ کیا چیز عقلی اور علمی کہلائی جا سکتی ہے۔

فوکالٹ کی کتابوں خاص طور پر:

The Madness and Civilization (1961)

The Birth of the Clinic (1963)

The Order of Things (1966)

Discipline and Punish (1975) and

The History of Sexuality (1976)

جن کا اردو میں ترجمہ یوں بنتا ہے:

دیوانگی اور تہذیب (۱۹۶۱ء)

مطب/درس کی پیدائش (۱۹۶۳ء)

اشیا کا نظم (۱۹۶۶ء)

ضبط اور سزا (۱۹۷۵ء) اور

جنسیت کی تاریخ (۱۹۷۶ء)

سے ظاہر ہوتا ہے کہ جنسی عمل، جرم، نفسیاتی امراض کے علم، اور دواؤں کے علم کی بہت سی اشکال منظر عام پر آئی ہیں اور ان کی جگہ لی جا چکی ہے۔ وہ مختلف ادوار کے مابین واقع ہونے والی بنیادی تبدیلیوں پر توجہ مرکوز کرتا ہے۔ وہ کسی دور کی عمومی شکل پیش نہیں کرتا بلکہ غیر مسلسل شعبوں کے سلسلہ جات کے ہم قرین

(Overlap) ہونے کا سراغ لگاتا ہے۔ تاریخ استدلالی روایات کے اسی غیر مربوط سلسلے کا نام ہے۔ ہر روایت کسی مخصوص شعبے میں لکھنے اور سوچنے کے عمل کو متعین کرنے والے اصول وطریقہ ہائے عمل کا مجموعہ ہے۔ یہ اصول اخراج اور قاعدے سے متعین ہوتے ہیں۔ شعبوں کے باہم ملاپ سے ثقافت کا ''محافظ خانہ'' تشکیل پاتا ہے جو اس کا مثبت لاشعور ہوتا ہے۔

اگرچہ علم کی نگرانی یا اسے ضوابط کے تحت رکھنے کے عمل کو اکثر و بیشتر انفرادی ناموں (ارسطو، افلاطون، اوقیناس، لاک وغیرہ وغیرہ) سے منسوب کر دیا جاتا ہے، تاہم مختلف علمی شعبوں کو متاثر کرنے یا ان کے اندر سرایت کر جانے والے ساختیاتی (Structural) قوانین کا مجموعہ کسی بھی انفرادی شعور سے ماورا ہوتا ہے۔ مخصوص شعبوں کو ضوابط کے تحت لانے کا عمل اس امر کا متقاضی ہوتا ہے کہ اداروں کو چلانے کے لیے بہت عمدہ قوانین بنائے جائیں، تربیت شروع کی جائے اور علم کی منتقلی کا کام کیا جائے۔ اس قاعدے میں علم کے عزم کا جو اظہار کیا گیا ہے وہ ایک غیر شخصی طاقت ہے۔ ہم اپنے دور کے ''محافظ خانے'' کے بارے میں کبھی بھی نہیں جان سکتے کیونکہ یہ لاشعور ہی ہوتا ہے جہاں سے ہم بولتے ہیں۔ ہم ایک ابتدائی یا گزشتہ محافظ خانے کو صرف اسی لیے سمجھ سکتے ہیں کیونکہ ہم اس سے بالکل ہی مختلف اور دور/ فاصلے پر ہیں۔ مثال کے طور پر جب ہم نشاۃ ثانیہ کے دور کا ادب پڑھتے ہیں تو ہم اس کے لفظی عمل یا سرگرمی کی زرخیزی اور فراوانی کو اکثر محسوس کرتے ہیں۔ ''اشیاء کے نظم'' میں فوکالٹ یہ ظاہر کرتا ہے کہ اس عرصے/ دور میں مشابہت نے تمام علوم کی ساخت میں مرکزی کردار ادا کیا۔ ہر ایک چیز سے کسی اور چیز کی گونج سنائی دیتی؛ کوئی چیز بھی اپنے طور پر قائم نہ تھی۔ یہ سب کچھ ہمیں جان ڈون کی شاعری میں پوری آب وتاب سے دکھائی دیتا ہے، وہ جان ڈون جس کا ذہن کسی بھی ایک چیز پر نہیں ٹھہر پاتا بلکہ روحانی سے جسمانی، انسانی سے خدائی/ الوہی اور آفاقی سے انفرادی کی طرف آگے پیچھے ہوتا رہتا ہے۔ اپنی کتاب (Devotions) میں وہ اس بخار کی علامات کو جس نے اسے تقریباً موت کے منہ میں پہنچا دیا تھا، آفاقی حوالوں سے بیان کرتا ہے۔ عالم خرد (Microcosm) یعنی انسان کو عالم یا سنسار (Macrocosm) سے ملاتے ہوئے: اس کی کپکپاہٹیں ''زلزلے'' ہیں، اس کا عالم نزع میں جانا ''گرھن'' کی طرح ہے اور اس کا بخار کی تپش میں ڈوبا ہوا سانس ''روشن ستاروں'' کی طرح ہے۔ اپنے جدید نقطۂ نظر سے ہم مختلف قسم کی مطابقتیں دیکھ سکتے ہیں جو نشاۃ ثانیہ کی تحریروں/ تقریروں کی تشکیل کرتی ہیں مگر

لکھاریوں نے خودکوان کے ذریعے دیکھااور سوچااور اسی لیے وہ ان کو ایسے نہ دیکھ سکے جیسے ہم دیکھتے ہیں۔

نطشے کی پیروی میں فوکالٹ نے بھی اس امر کی تردید کردی کہ ہم کبھی تاریخ کا معروضی علم حاصل کرسکتے ہیں۔ تاریخی تحریر ہمیشہ استعاروں اور تشبیہوں میں ہی الجھی رہے گی؛ یہ کبھی بھی ایک سائنس نہیں ہوسکتی۔ جیفری مہلمان کی تحریر کتاب ''انقلاب اور تکرار'' (۱۹۷۹ء) یہ ظاہر کرتی ہے کہ کس طرح مارکسس کی "Eighteenth Brumair" "لوئی نپولین کے ''انقلاب'' کو اس کے چچا کے انقلاب کی ''جعلی تکرار'' کے طور پر پیش کرتی ہے۔ مہلمان کے مطابق مارکس کی تاریخی روئداد علم کی ناممکن ہونے کو تسلیم کرتی ہے؛ بس صرف استعاروں/تشبیہوں کی مضحکہ خیز تکرار ہی ہوتی ہے۔ تاہم فوکالٹ لکھاریوں کی طرف سے تاریخ کو بامعنی بنانے کے لیے استعمال کی جانے والی حکمت عملیوں کو محض متن/لفظوں کا کھیل نہیں سمجھتا۔ اس طرح کے متنوں/کلاموں کو حقیقی دنیا کے اندر ہونے والی اختیارات کی جنگ کے لیے تخلیق کیا جاتا ہے۔ سیاست، فن اور سائنس میں اختیارات تحریر/تقریر کے ذریعے حاصل کیے جاتے ہیں۔ متن یا کلام ''وہ تشدد ہے جو ہم چیزوں پر کرتے ہیں''۔ مخصوص تحریروں/تقریروں کے ایماء پر معروضیت (Objectivity) کے دعوے ہمیشہ جعلی ہوتے ہیں۔ کوئی متن یا کلام بھی مطلق سچائی کے حامل نہیں ہوتے، محض کم یا زیادہ مؤثر کلام ہوتے ہیں۔

فوکالٹ کا سب سے منفرد وامتیازی حیثیت کا حامل امریکی پیروکار ایڈورڈ سعید ہے۔ ایک فلسطینی کی حیثیت سے اسے فوکالٹ کے مابعد ساخت پسندی کے نطشے والے تصور (Nietzschean Version) میں کشش محسوس ہوتی ہے کیونکہ اس تصور کے ذریعے وہ متن/کلام کے نظریے کو حقیقی سماجی وسیاسی جدوجہد سے منسلک کرسکتا ہے۔ اس کی کتاب "Orientalism" (مشرقی تہذیب/شرق شناسی) سے یہ پتہ چلتا ہے کہ کس طرح مغرب کا مشرق کے بارے میں تصور جسے عالموں (Scholars) کی کئی نسلوں نے ایک ساخت عطا کی ہے، مشرقی باشندوں کی سستی، دھوکہ بازی اور غیر عقلی رویوں کے حوالے سے کس طرح اسرار پیدا کرتا ہے۔ اس مغربی وعظ/مباحثہ کو آزمائش میں ڈالتے ہوئے سعید فوکالٹ کے نظریات کی منطق کو سامنے رکھتا ہے: کوئی بھی کلام یا متن دائمی حیثیت نہیں رکھتا؛ یہ علت بھی ہوتا ہے اور معلول بھی۔ یہ نہ صرف مؤثر ہوتا ہے بلکہ مخالف/تضاد کو بھی تحریک دیتا ہے۔

سرورق کے مضمون ''دنیا اور متن، اور نقاد'' (The World, the Text, and the Critic,1983) میں

سعید متنوں کی ''دنیاداری'' کی کھوج لگاتا ہے۔ وہ اس نظریے کو مسترد کر دیتا ہے کہ تقریر دنیا کے اندر ہوتی ہے اور متن اس دنیا سے الگ کر دیے جاتے ہیں، اور صرف نقادوں کے ذہن میں مبہم طور پر موجود ہوتے ہیں۔ وہ یہ یقین رکھتا ہے کہ حالیہ تنقید تشریح کی 'لامحدودیت'' پر ضرورت سے زیادہ زور دیتی ہے کیونکہ یہ متن اور حقیقت کے درمیان روابط کو منقطع کر دیتی ہے۔ آسکر وائلڈ کی مثال سے سعید یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ متن کو حقیقت سے علیحدہ کرنے کی تمام کوششوں کے مقدر میں ناکامی لکھی ہے۔ وائلڈ نے انداز کی ایک ایسی مثالی دنیا تخلیق کرنے کی کوشش کی ہے جس میں وہ تمام وجود کو مختصر بذلہ سنجی میں سمیٹ کر رکھ دے گا۔ تاہم تحریر کی بدولت آخر کار وہ ''معمول کی'' دنیا کے ساتھ تصادم کی حالت میں آ جاتا ہے۔ ایک ابہام آمیز (imcriminating) خط جس پر آسکر وائلڈ کے دستخط ثبت تھے اس کے خلاف کراؤن کیس میں بنیادی دستاویز کی حیثیت اختیار کر گئے تھے۔ متن گہرائی کی حد تک ''دنیا داری'' کے حامل ہوتے ہیں: ان کا استعمال اور اثرات ''ملکیت، اختیار، قوت، اور طاقت کے نفاذ'' سے مشروط ہوتے ہیں۔

نقاد کی طاقت کے بارے میں کیا کہا جاتا ہے؟ سعید کا استدلال یہ ہے کہ جب ہم کوئی تنقیدی مقالہ لکھتے ہیں تو ہم متن اور اس کے پڑھنے والوں کے ساتھ ایک یا کئی طرح کی روابط میں داخل ہو سکتے ہیں۔ مقالہ ادبی متن اور قاری کے درمیان بھی آ سکتا ہے یا ان دونوں میں سے کسی ایک کی جانب بھی کھڑا ہو سکتا ہے۔ سعید مقالے کے حقیقی تاریخی سیاق وسباق کے حوالے سے ایک دلچسپ سوال کرتا ہے: ''اصلیت، ایک غیر متنی تاریخی ولولے اور موجودگی کا میدان عمل جو بیک وقت خود مقالے کے ساتھ وجود میں آ رہا ہے، اس کی طرف، اس سے دور، اور اس کے اندر مقالے کے خطاب کا معیار کیا ہے؟ یہاں اظہار ٹیڑھا میڑھا/ پیچیدہ ہے (ہم محض یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ'' مقالہ اپنے سیاق وسباق'' کے ساتھ کس طرح ربط میں ہے؟)، کیونکہ مابعد ساخت پسندانہ سوچ ''غیر متنی'' کو نکال باہر کرتی ہے۔ اس کے الفاظ (اصلیت، غیر متنی، موجودگی) مابعد ساخت پسندی کی توہین ہیں۔ وہ سیاق وسباق کے اس سوال کا رخ فوکالٹ کے زیادہ مانوس نظریے کی جانب موڑ دیتا ہے؛ نقاد ماضی کے متن کے انتہائی وسیع اور ٹھوس مفہوم کو کبھی بھی مجہولی یا بے عملی کی حالت میں من وعن نقل نہیں کر سکتا بلکہ اسے ہر حال میں حال کے'' محافظ خانے یا ذخیرے'' کی حدود میں رہ کر لکھنا چاہیے۔ سعید، مثال کے طور پر وائلڈ کے بارے میں صرف ان حوالوں سے بات کر سکتا ہے جن کی اب ایک مروجہ کلام/متن میں گنجائش موجود

ہے جو باری یا موقع ملنے پر حال کے محافظ خانے یا ذخیرے سے غیر شخصی طور پر تخلیق کیا جاتا ہے۔ وہ جو کچھ بھی کہتا ہے اس کے سند ہونے کا دعویٰ نہیں کرتا؛ مگر پھر بھی ایک مؤثر قسم کا متن/کلام تخلیق کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

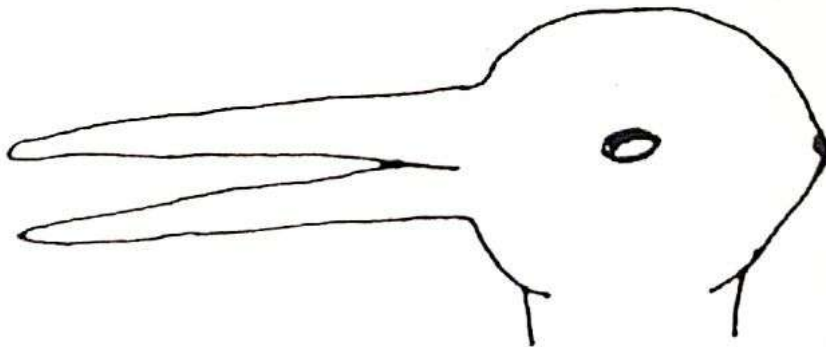
ساخت پسند نقاد متن پر مہارت حاصل کرنے اور اس کے اسرار عیاں کرنے کا آغاز کرتے ہیں۔ مابعد ساخت پسند یہ یقین رکھتے ہیں کہ یہ خواہش بے سود ہے۔ کیونکہ ایسی لاشعوری، یا لسانیاتی، یا تاریخی قوتیں موجود ہیں جن پر عبور حاصل نہیں کیا جا سکتا۔ علامت مفہوم سے دور نکل جاتی ہے، Jouissance معنی یا مفہوم کو گھلا دیتا ہے، علامات و اشارات کا علم علامتی (Symbolic) کو درہم برہم کر دیتا ہے، Diffe'rence علامت اور مفہوم کے درمیان خلا ڈال دیتا ہے، اور طاقت تسلیم کردہ یا روایتی علم کو بدنظمی کا شکار کر دیتی ہے۔ مابعد ساخت پسندانہ جواب دینے کی نسبت سوالات اٹھاتے ہیں؛ وہ متن ''جو کچھ کہتا ہے'' اور ''جو یہ سمجھتا ہے کہ کہتا ہے'' کے درمیان اختلافات پر گرفت کر لیتے ہیں۔ وہ متن کو اپنے ہی خلاف کام کرنے پر لگا دیتے ہیں، اور اسے کسی قسم کا مفہوم ادا کرنے پر مجبور ہونے سے انکار کر دیتے ہیں۔ وہ ''ادب'' کے علیحدہ پن کی تردید کرتے ہیں، اور غیر ادبی متنوں کو ادب کے طور پر پڑھ کر انھیں نئی ساخت عطا (Deconstruct) کرتے ہیں۔ ہم مابعد ساخت پسندوں کی نئے نتائج اخذ کرنے میں ناکامی پر جھنجھلا سکتے ہیں، مگر وہ صرف علامت کی مرکزیت (Logocentrism) سے بچنے کی کوشش میں مستقل مزاجی کا مظاہرہ کر رہے ہوتے ہیں۔ تاہم جیسا کہ وہ اکثر اوقات اعتراف کرتے ہیں، ہٹ دھرمیوں (Assertions) کی مزاحمت کی خواہش کے مقدر میں بذات خود ناکامی لکھی ہوتی ہے کیونکہ صرف کچھ نہ کہہ کر ہی وہ ہمیں یہ سوچنے سے روک سکتے ہیں کہ وہ کچھ کہنا چاہتے ہیں۔ ان کے خیالات کا یہ خلاصہ یا نچوڑ بذات خود ناکامی پر دلالت کرتا ہے۔

☆☆☆☆

پانچواں باب

قاری کی ضروریات کو مقدم رکھنے والے نظریات

موضوعی تناظر

بیسویں صدی میں انیسویں صدی کی سائنس کی معروضی یقینیات (Certainties) پر بتدریج حملہ دیکھنے میں آیا۔ صرف آئن سٹائن کے نظریہ اضافیت نے ہی اس عقیدے کو مشکوک کر دیا کہ معروضی علم محض حقائق کا متواتر و ترقی پذیر طریقے سے ذخیرہ کرنا ہے۔ فلسفی ٹی ایس کہن نے یہ ظاہر کیا ہے کہ سائنس میں جو چیز حقیقت کے طور پر ظاہر ہوتی ہے اس کا انحصار ان اصول و قواعد پر ہے جو سائنسی مشاہدہ کرنے والا سمجھی جانے والی چیز پر لاگو کرتا ہے۔ گیسٹالٹ (Gestalt) کی نفسیات یہ دلیل دیتی ہے کہ انسانی ذہن اس دنیا میں اشیا کا ادراک غیر مربوط یا الگ الگ ٹکڑوں اور اجزا کے طور پر نہیں کرتا بلکہ عناصر، موضوعات یا بامعنی منظم سالمیات (Wholes) کی ترتیب و ربط باہمی کے طور پر کرتا ہے۔ انفرادی اشیا (Items) مختلف سیاق و سباق میں مختلف نظر آتی ہیں، حتیٰ کہ تصور کے ایک ہی میدان عمل میں بھی ان کی تشریح اس اصول/ نکتے کے تحت کی جائے گی کہ آیا انھیں ''ظاہری شکل'' میں دیکھا جاتا ہے یا ''سبب'' کے طور پر یہ اور دیگر زوایہ ہائے نگاہ اس امر پر اصرار کر چکے ہیں کہ ادراک کرنے والا یا مشاہد ادراک کے عمل میں فاعل کی حیثیت رکھتا ہے نہ کہ مفعول کی۔ مشہور زمانہ بطخ اور خرگوش کے معمے میں صرف ادراک کرنے والا ہی اس امر کا تعین کر سکتا ہے کہ سطور کی ترتیب و باہمی ربط کو کس رخ سے دیکھا جا سکتا ہے۔ یہ ایک بطخ ہے جو بائیں سمت دیکھ رہی ہے یا خرگوش جو دائیں سمت دیکھ رہا ہے۔

جدید دور میں مشاہدہ کرنے والے کے فاعلی کردار پر اس طرح کے اصرار کے ادبی نظریے پر کس طرح کے اثرات رونما ہوتے ہیں؟

جیکبسن کے لسانیاتی روابط کے نمونے پر غور کریں:

خفیہ اشارہ

بھیجنے والا.................. پیغام........... وصول کرنے والا

رابطہ

سیاق وسباق

جیکبسن کا یقین تھا کہ ادبی متن یا کلام ''پیغام رسانی کے لیے تیار'' ہونے کی بنا پر دوسری قسموں کے متنوں یا کلاموں سے مختلف ہوتا ہے؛ ایک نظم اپنے بارے میں ہوتی ہے (اس کی شکل، اس کی خیال آرائی، اس کا ادبی مفہوم) قبل اس کے کہ یہ شاعر، قاری یا دنیا کے بارے میں ہو۔ تاہم اگر ہم فارملزم کو مسترد کر دیں اور قارئین یا سامعین کا تناظر اختیار کر لیں تو جیکبسن کے خاکے (ڈایاگرام) کا زاویہ یا مقام (Orientation) ہی تبدیل ہو کر رہ جاتا ہے۔ اس زاویے سے دیکھیں تو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ نظم کا کوئی حقیقی وجود نہیں ہوتا جب تک اسے پڑھ نہ لیا جائے؛ اس کے مفہوم پر صرف اس کے پڑھنے والے ہی تبادلہ خیال کر سکتے ہیں۔ ہم مختلف تشریحات اس لیے کرتے ہیں کیونکہ ہمارا پڑھنے کا انداز مختلف ہوتا ہے۔ یہ قاری ہی ہوتا ہے جو اس خفیہ اشارے (Code) کا اطلاق کرتا ہے جس میں پیغام لکھا ہوتا ہے اور اس طرح وہ کچھ وجود میں لے آتا ہے جو بصورت دیگر محض ایک ممکنہ مفہوم ہی ہو سکتا تھا۔ اگر ہم تشریح کی سادہ ترین مثالوں پر بھی غور کریں تو ہم دیکھیں گے کہ مخاطب یعنی پیغام وصول کرنے والا اکثر و بیشتر مفہوم کی ساخت بنانے میں بھرپور طریقے سے اپنا کردار ادا کرتا ہے۔ مثال کے طور پر برقی شکل میں معلومات یا اعداد وشمار کو ظاہر کرنے کے لیے جو نظام استعمال کیا جاتا ہے اس پر غور کریں۔ بنیادی ربط وترتیب سات حصوں/اجزا پر مشتمل ہوتی ہے:.................. ہم اس شکل کو ایک نامکمل مربع بھی سمجھ سکتے ہیں.......... جس کے اوپر اسی طرح کے مربع کی تین اطراف میں یا پھر اس کا الٹ ناظر کی آنکھوں کو دعوت دی جاتی ہے کہ وہ اس شکل کی مانوس قسم کے عددی نظام کے ایک جزو کے

طور پر ہی تشریح کرے اور یوں اسے ''آٹھ'' کی ''پہچان'' میں کوئی مشکل پیش نہیں آتی۔ ناظر اس قابل ہوتا ہے کہ وہ اجزا کی اس بنیادی ربط و ترتیب کی مختلف صورتوں سے کوئی بھی عدد تشکیل/ساخت کر سکے، اگر چہ بعض اوقات ان اعداد کی ظاہری صورتیں ناقص ہونے کی بنا پر ان پر کچھ اور ہونے کا گمان ہوتا ہے، مثلاً .... برابر ہے ۲ کے ....= ۵ (نہ کہ S) اور.....۴ ہے (نہ کہ ناقص شکل کا H)۔ باہمی ربط کے اس جزو کی کامیابی کا انحصار (i) ناظر کے عدد اور نظام کے علم اور (ii) ناظر کی نامکمل کو مکمل کرنے کی اہلیت یا جو اہم ہے اسے منتخب کرنا اور غیر اہم کو نظر انداز کرنا۔ اس طرح سے دیکھیں تو پیغام وصول کرنے والا ایک پوری طرح سے تشکیل کردہ مفہوم یا معنی کو مفعولی حالت میں وصول نہیں کرتا بلکہ مفہوم کی ساخت بنانے میں اپنا کردار بھرپور طریقے سے ادا کرتا ہے۔ تاہم اس مثال میں پیغام وصول کرنے والے کا کام بہت سادگی سے سرانجام پاجاتا ہے کیونکہ پیغام ایک مکمل طور پر محدود نظام کے اندر دیا جاتا ہے۔

ورڈز ورتھ کی درج ذیل نظم پر غور کریں:

Aslumber did my spirit seal;
I had no human fears;
She seemed a thing that could not feel
The touch of earthly years.

No motion has she now, no force;
She niether hears nor sees;
Rolled round in ear this diurnal course
With rocks , and stones, and trees.

بہت سے ابتدائی اور اکثر ایسے لاشعوری اقدامات کو ایک طرف رکھتے ہوئے جو قارئین کو لازماً اٹھانے چاہئیں تاکہ انھیں یہ پتہ چل سکے کہ وہ ایک مترنم نظم پڑھ رہے ہیں اور یہ کہ وہ بولنے والے کو شاعر کی حقیقی آواز کے طور پر قبول کرتے ہیں نہ کہ ایک ڈرامائی کردار کے طور پر، ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ہر ایک بند میں دو ''بیانات'' دیے گئے ہیں: (i) میرے خیال میں وہ نہیں مر سکتی تھی؛ (ii) وہ مر چکی ہے۔ بطور ایک قاری کے ہم خود سے یہ سوال کرتے ہیں کہ بیانات کے مابین ربط سے ہم کیا مفہوم اخذ کرتے ہیں۔ ہم ہر ایک بول کی جو تشریح کریں گے وہ اس سوال کا جواب سامنے لے آئے گی۔ ہم صنف مخالف (بچی، لڑکی یا عورت) کے

حوالے سے مقرر کے اپنی ابتدائی سوچوں کی روشنی میں رویے کو کیا کہیں گے؟ کیا ''کوئی انسانی خوف نہ ہونا ''اچھی اور معقول بات ہے یا یہ سادہ لوحی اور حماقت ہے؟ کیا ''نیند'' جس نے اس کی روح پر مہر ثبت کر دی، التباس کی نیند ہے یا پُرجوش قسم کی خام خیالی؟ کیا ''وہ اسے لگتی تھی'' کا مطلب یہ ہے کہ وہ ایک ''غیر اخلاقی وجود'' کی تمام ظاہری نشانیاں رکھتی تھی یا یہ کہ بولنے والا شاید غلطی پر تھا؟ کیا دوسرے بند کا یہ مطلب ہے کہ وہ موت میں کسی قسم کا روحانی وجود نہیں رکھتی اور محض ایک بے جان مادے تک محدود رہ گئی ہے؟ بند کی پہلی دو سطروں سے یہی نظریہ سامنے آتا ہے۔ تاہم آخری دو سطور ایک اور ممکن وضاحت/تشریح ظاہر کرتی ہیں۔ وہ یہ کہ وہ فطری دنیا کا حصہ بن چکی ہے اور ایک ایسے وجود کی ذیل میں آتی ہے جو کسی حد تک بند نمبر ایک کی سادہ لوح روحانیت سے بلند تر ہے: اس کی انفرادی ''حرکت'' اور ''طاقت'' اب فطرت کی عظیم تر حرکت اور طاقت میں ضم ہو چکی ہے۔

قاری کی ضرورت کو مدنظر رکھنے والی تنقید کے تناظر میں ان سوالات کا جواب محض متن سے اخذ نہیں کیا جا سکتا۔ متن کا مفہوم کبھی بھی خود ساختہ نہیں ہوتا؛ مفہوم تخلیق کرنے کے لیے قاری کو لازماً متن کے مواد پر کام کرنا چاہیے۔ وولف گینگ آئزر کا استدلال ہے کہ ادبی متنوں میں ہمیشہ ''خلا'' ہوتے ہیں جنھیں صرف قاری پُر کر سکتا ہے۔ ورڈز ورتھ کی نظم کے جو دو بند ہیں ان میں ''خلا'' اس لیے ظاہر ہوتا ہے کیونکہ ان دونوں کے مابین ربط کو بیان ہی نہیں کیا گیا۔ تشریح کا عمل ہم سے یہ تقاضا کرتا ہے کہ ہم اس خلا کو پُر کر دیں۔ نظریے کے لیے ایک مسئلے کا مرکزی سوال ہے کہ آیا متن قاری کے تشریح کرنے کے عمل کے لیے خود ہی باعث تحریک بن جاتا ہے یا نہیں یا یہ کہ قاری کی اپنی تشریحی حکمت عملیاں متن کے پیدا کردہ مسائل پر حل مسلط کر دیتی ہیں۔ حتیٰ کہ قاری کی ضرورت پوری کرنے والے نظریے کی حالیہ پیش قدمی سے پہلے ہی ماہرین علم الاشارات و علامات (Semioticians) نے مطالعے کے موضوع کو کچھ باریک بینی سے پروان چڑھا دیا تھا۔

امبرٹو ایکو کی کتاب "The Role of the Reader" (قاری کا کردار، ۱۹۷۹ء؛ ۱۹۵۹ء سے لکھے گئے مضامین) میں استدلال دیا گیا ہے کہ بعض متن ایسے ہوتے ہیں کہ ''جن کا کوئی بھی مفہوم اخذ کیا جا سکتا ہے'' (فنیگنز ویک، بغیر کسی بندھے راگ پر مبنی موسیقی) اور وہ قاری کو معنی کی تخلیق کے عمل میں شمولیت کی دعوت دیتا ہے، جبکہ دوسرے متن مخصوص معنوں کے حامل (Closed) ہوتے ہیں (سماوی، جاسوسی ناول)

اور ساری کے جوابی عمل کو پہلے ہی متعین کر دیتے ہیں۔ وہ یہ قیاس آرائی بھی کرتا ہے کہ قاری کے پاس جو خفیہ اشارے (Codes) دستیاب ہوتے ہیں۔ وہ متن کے مطالعے کے وقت کس طرح اس کا مفہوم متعین کر دیتے ہیں۔

اس سے قبل کہ ہم ان مختلف طریقوں کا جائزہ لیں جن کے مطابق قاری کے اس کردار کو نظریے کی شکل دی جا چکی ہے جو وہ معنی کی ساخت بنانے میں ادا کرتا ہے، ہمیں اس سوال سے نمٹ لینا چاہیے کہ ''قاری'' کون ہے؟

جیرالڈ پرنس: مخاطب "Narratee"

جیرالڈ پرنس سوال کرتا ہے کہ جب ہم ناولوں کا مطالعہ کرتے ہیں تو مختلف قسم کے راوی حضرات (ہر چیز کا علم رکھنے والا، نا قابل اعتبار، مضمر مصنف وغیرہ وغیرہ) کے مابین امتیاز کرنے کے لیے تو سخت تکلیف اٹھاتے ہیں مگر اس شخص کی اقسام کے بارے میں کوئی سوال نہیں کرتے جن سے راوی اپنے متن کے ذریعے مخاطب ہوتا ہے۔ پرنس اس شخص کو جس سے راوی مخاطب ہوتا ہے مخاطب (narratee) کہتا ہے۔ ہمیں لازماً مخاطب کو قاری کے ساتھ گڈ مڈ نہیں کرنا چاہیے۔ راوی ایک مخاطب کی تخصیص صنف (محترمہ............) طبقے (حضرات............) صورت حال (بازو والی) کرسی میں بیٹھا ہوا قاری)، نسل (گورا) یا عمر (بالغ) کے حوالے سے بھی کر سکتا ہے۔ صاف ظاہر ہے کہ اصل قاری اس شخص سے مطابقت کا حامل ہو بھی سکتا ہے اور نہیں بھی جس سے راوی مخاطب ہے۔ اصل قاری کالا، کم عمر کا (نابالغ) بستر میں بیٹھا ہوا بچہ بھی ہو سکتا ہے۔ مخاطب کو ''عملی/مجازی قاری'' (اس طرح کا قاری جیسے مصنف حکایت کا تانا بانا بنتے ہوئے تصور میں لے آتا ہے) سے اور ''مثالی قاری'' (مکمل طور پر بصیرت کا حامل قاری جو لکھاری کی ہر ادا/حرکت کو سمجھتا ہے) سے بھی ممتاز کیا جاتا ہے۔

ہم مخاطب (Narratee) کو شناخت کرنا کس طرح سیکھتے ہیں؟ جب ٹرولوپ یہ لکھتا ہے ''ہمارا آرچ ڈیکن یا پادری دنیادار تھا......ہم میں سے کون ہے جو ایسا نہیں ہے؟'' تو ہم یہ سمجھ لیتے ہیں کہ یہاں اس کے مخاطب وہ لوگ ہیں جو راوی کی طرح انسان کے خطا کار ہونے کی خواہ وہ کوئی بڑا پارسا ہی کیوں نہ ہو، تسلیم کرتے ہیں۔ ایسے بہت سے اشارے ہوتے ہیں براہ راست یا بالواسطہ جو مخاطب کے بارے میں جاننے میں

ہماری معاونت کرتے ہیں۔ راوی مخاطب کے مفروضات پر حملہ کرسکتا ہے، ان کی حمایت کرسکتا ہے، انھیں اعتراضات کی زد میں لاسکتا ہے، یا ان کی ترغیب دے سکتا ہے اور اس طرح وہ (راوی) مخاطب کے کردار کی بڑے مؤثر طریقے سے دلالت/ نشاندہی کرے گا۔ جب راوی متن میں مخصوص قسم کی کوتاہیوں کے لیے معذرت خواہ ہوتا ہے (میں اس تجربے کو الفاظ میں بیان نہیں کرسکتا) تو یہ چیز ہمیں بالواسطہ طور پر مخاطب کی شخصیت کے کمزور پہلوؤں اور اقدار کے بارے میں بتاتی ہے حتیٰ کہ ایک ایسے ناول میں بھی جو کہ مخاطب کا کوئی براہ راست حوالہ دیتا نظر نہیں آتا ہم سادہ ترین ادبی صنائع (Literary Figures) سے بھی چھوٹے چھوٹے اشارے اخذ کر لیتے ہیں ایک موازنے کی دوسری شرط/ میعاد، مثال کے طور پر اکثر ایسی دنیا کی طرف اشارہ کرتی ہے جس سے مخاطب آشنا ہوتا ہے (''گانا اتنا سیدھا سادہ تھا جیسے ٹی وی پر آنے والا نغمہ'')۔ بعض اوقات مخاطب ایک اہم کردار ہوتا ہے۔ مثلاً "A Thousands and one Nights" (ایک ہزار ایک راتیں) میں راوی، شہرزاد کی اپنی بقا کا انحصار ہی مخاطب یعنی خلیفہ کی مسلسل توجہ پر ہوتا ہے؛ اگر وہ اس کی کہانیوں میں دلچسپی کھو بیٹھے گا تو اسے یعنی شہرزاد کو لازماً موت سے ہمکنار ہونا پڑے گا۔ پرنس کے تفصیلی یا وضاحت سے بیان کردہ نظریے کا اثر یہ ہوتا ہے کہ بیان کے کسی ایسے پہلو کو نمایاں کیا جائے جسے قارئین نے الہامی طور پر سمجھ لیا تھا مگر جو دھندلا اور غیر واضح رہ گیا تھا۔ وہ قاری کی ضروریات کو مقدم رکھنے والے نظریے کے فروغ میں معاونت کے لیے ایسے طریقوں کی طرف توجہ دلاتا ہے جن کے تحت قصے، کہانیاں خود اپنے ہی ''قارئین'' یا ''سامعین'' تخلیق کرتے ہیں جو اصل قارئین کے ساتھ مطابقت کے حامل ہو بھی سکتے ہیں اور نہیں بھی۔ بہت سے لکھاری جن پر ذیل کے صفحات میں بحث کی گئی ہے قاری اور مخاطب (narratee) کے درمیان اس فرق کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔

ادراک مظاہر کا نظریہ

ایک جدید فلسفیانہ رجحان جو مفہوم کے تعین میں ادراک/ مشاہدہ کرنے والے کے مرکزی کردار پر زور دیتا ہے ''ادراک مظاہر کے نظریے'' کے طور پر جانا جاتا ہے۔ ہسرل کے مطابق فلسفیانہ تحقیق کا مخصوص ہدف ہمارا مافی الضمیر (Contents of Consciousness) ہوتا ہے نہ کہ دنیاوی اشیا۔ شعور ہمیشہ کسی چیز کا ہوتا ہے، اور یہ ''کوئی چیز'' ہی ہوتی ہے جو ہمارے شعور میں ظاہر ہوتی ہے جو کہ ہمارے لیے واقعی

حقیقت ہوتی ہے۔ علاوہ ازیں، ہسرل کا استدلال ہے کہ شعور میں داخل ہونے والی اشیا (یونانی میں "Phenomena" کا مطلب ہے ''ظاہر ہونے والی چیزیں'') میں ہم ان کی آفاقی یا لازمی خصوصیات دریافت کرتے ہیں۔ ادراک مظاہر کا نظریہ ہمارے سامنے انسانی شعور اور ''اس میں ظاہر ہونے والی اشیا'' دونوں کی تہہ میں کارفرما فطرت کو عیاں کرنے کا دعوے دار ہے۔ یہ اس تصور کو بحال کرنے کی (جو رومانیت پسندوں کے دور سے ماند پڑ گیا تھا) کوشش تھی کہ انفرادی انسانی ذہن تمام مفاہیم/ معانی کا ماخذ اور مرکز ہوتا ہے۔ ادبی نظریے میں اس حکمت عملی نے نقاد کی ذہنی ساخت کے لیے خالص موضوعی فکر کی حوصلہ افزائی نہ کی بلکہ ایک طرح کی ایسی تنقید کی حوصلہ افزائی کی جو لکھاری کی تخلیقی دنیا میں داخل ہونے کی کوشش کرتی اور تحریروں کی تہہ میں کارفرما اصل نوعیت یا نچوڑ کا جیسے یہ نقاد کے شعور میں ظاہر ہوتا ہے فہم حاصل کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ امریکی نقاد جے ہیلز ملر کے ابتدائی کام پر جینیوا اسکول کے نام نہاد نقادوں کے جن میں جارج پولٹ اور جین سٹاروبنسکی شامل تھے، ادراک مظاہر کے نظریات کے اثرات رہے ہیں۔ ملر نے تھامس ہارڈی کا مثال کے طور پر، جو مطالعہ کیا ہے وہ ناول کی غلبہ پاتی ہوئی ذہنی ساخت یعنی ''فاصلہ'' اور ''خواہش'' کو عیاں کر دیتا ہے۔ تشریح کا عمل اس لیے ممکن ہے کیونکہ متن قاری کو مصنف کے اس شعور تک رسائی دے دیتے ہیں جو بقول پولٹ ''میرے سامنے کھلا رکھا ہوا ہے، مجھے خوش آمدید کہتا ہے، مجھے اپنے اندر گہرائی میں جھانکنے دیتا ہے، اور............ مجھے وہی سوچنے اور محسوس کرنے دیتا ہے جو وہ خود سوچتا اور محسوس کرتا ہے۔ دریدا (دیکھیے باب چہارم) اس طرح کی سوچ کو ''علامت مرکوز'' سمجھے گا کیونکہ اس کے تحت یہ فرض کیا جاتا ہے کہ مفہوم ایک ''ماورائے مادہ (Transcendental) موضوعی (مصنف) پر مرتکز ہوتا ہے اور اسے دوبارہ ایک اور ایسے موضوع (قاری) پر مرتکز کیا جا سکتا ہے۔

قاری کی ضرورت کو مقدم رکھنے والے نظریے کی طرف رجحان/ تبدیلی کا پیشگی تصور ہسلر کے شاگرد مارٹن ہیڈیگر کی طرف سے اس (ہسلر کے ''معروضی'' نظریے کے استرداد میں پایا جاتا ہے۔ مؤخر الذکر کا استدلال تھا کہ انسانی وجود کے حوالے سے جو چیز نمایاں خصوصیت رکھتی ہے وہ اس کی "Dasein" یعنی عطا کیا جانا ہے: ہمارا شعور نہ صرف دنیاوی اشیاء کی خاکہ نگاری یا ان کے تصور کو روشناس کراتا ہے (Projection) بلکہ اس کے ساتھ ساتھ دنیا میں وجود کی عین فطرت کی بنا پر اس دنیا کے تابع بھی ہوتا ہے ہم

خود کو دنیا میں ''پھینکا ہوا'' پاتے ہیں، ایسے وقت اور ایسی جگہ پر جس کا انتخاب ہم نے خود نہیں کیا ہوتا، مگر اس کے ساتھ ہی یہ ہماری دنیا بھی ہے جہاں تک ہمارا شعور اس کی خاکہ نگاری کرتا یا ہمیں اس سے روشناس کراتا ہے۔ ہم کبھی بھی غیر جانبدارانہ غور و فکر کا رویہ نہیں اپنا سکتے، جیسے ہم دنیا کو پہاڑ کی چوٹی سے دیکھ رہے ہوں۔ ہم اپنے شعوری احساس کے اندر ناگزیر طور پر قید ہیں۔ ہماری سوچ ہمیشہ کسی صورتحال کے تابع ہوتی ہے لہٰذا ہمیشہ تاریخی ہوتی ہے، اگر چہ یہ تاریخ خارجی اور سماجی نہیں بلکہ ذاتی اور اندرونی ہوتی ہے۔ یہ ہنس جارج گڈامر ہی تھا جس نے Truth and Method (سچائی اور طریقہ ۱۹۷۵ء) میں ہیڈیگر کی ڈرامائی (Situational) حکمت عملی کو ادبی نظریے پر نافذ کیا تھا۔ گڈامر کی دلیل یہ تھی کہ ادبی تخلیق اس دنیا میں مفہوم کے ایک مکمل اور صفائی ستھرائی سے بندھے ہوئے بنڈل کی صورت میں نہیں آ گرتی۔ معنی یا مفہوم کا انحصار تشریح کرنے والے کی تاریخی صورت حال پر ہوتا ہے۔ گڈامر نے ''محرکات یا تاثرات کو قبول کرنے والے نظریے (Reception Theory) پر اثرات ڈالے (ذیل میں جاؤس "Jauss" کو دیکھیے)۔

وولف گینگ آئزر ''مضمر قاری'' آئزر کے خیال میں تنقید نگار یا ناقد کا کام متن کی تشریح مطالعے کے ایک موضوع کے طور پر کرنا نہیں ہے بلکہ قاری پر اس (متن) کے اثرات کے حوالے سے کرنا ہے۔ متن کی نوعیت ہی ایسی ہوتی ہے کہ اسے ممکنہ طور پر بہت سے زاویوں سے پڑھا جا سکتا ہے۔ ''قاری'' کی اصطلاح کو مزید دو اصطلاحوں یعنی ''مضمر قاری'' اور ''اصل قاری'' میں تقسیم کیا جا سکتا ہے پہلی قسم میں وہ قاری آتا ہے جسے متن خود اپنے لیے تخلیق کرتا ہے اور یوں ردعمل کی دعوت دینے والی ساختوں کا ایک ایسا جال سا بن دینے کا کام کرتا ہے، جو ہمیں متن کو ایک خاص انداز میں پڑھنے کے لیے ذہنی طور پر پہلے سے ہی تیار کر دیتا ہے۔ ''اصل قاری'' پڑھنے کے عمل کے دوران مخصوص ذہنی تصورات کا اثر قبول کرتا ہے؛ تاہم یہ تصورات قاری کے ''پہلے سے جمع شدہ تجربات'' سے لازماً متاثر ہوں گے۔ اگر ہم دہریت کے قائل ہیں تو ہم ورڈزورتھ کی نظم کا وہ اثر قبول نہیں کریں گے جو ہم ایک عیسائی کے طور پر کر سکتے ہیں۔ پڑھنے کا تجربہ ہمارے ماضی کے تجربات کے مطابق مختلف ہوگا۔

ہم جو الفاظ پڑھتے ہیں وہ اصل موضوعی یا ہدف کی نمائندگی نہیں کرتے مگر یہ کہ انسانی کلام کو افسانوی رنگ دے دیتے ہیں۔ یہ افسانوی زبان ہمیں اپنے ذہن میں تصوراتی موضوعات یا اہداف ساخت

کرنے میں مدد دیتی ہے۔آ ئزر کی مثال ہی لے لیں،ٹام جونز(Tom Jones) میں فیلڈنگ دوکرداروں کی نمائندگی کرتا ہے۔ آل ورتھی (مکمل آدمی) اور کیپٹن بلیفل (ایک منافق)۔ قاری کا تصوراتی ہدف/ موضوع''مکمل آدمی'' ترمیم وتبدل کے تحت رہتا ہے: جب آل ورتھی بلیفل کی بناوٹی یا کبازی سے متاثر ہوجاتا ہےتو ہم اپنے تصوراتی ہدف کومکمل آدمی کے مشاہدے کی خامی کے پیش نظر ہم آہنگ کر لیتے ہیں۔ ساری کتاب میں قاری کا سفراسی طرح کی مطابقتوں کا ایک مسلسل عمل ہے۔ ہمارے ذہن میں خاص قسم کی توقعات ہوتی ہیں جن کی بنیاد کرداروں اورواقعات کی ہماری یادداشت پر ہوتی ہے،مگر یہ توقعات مسلسل ترمیم کے مرحلے سے گزرتی رہتی ہیں، اور جیسے جیسے ہم متن سے گزرتے ہیں ہماری یادداشتیں تبدیل ہوکرنئ شکل اختیارکرتی جاتی ہیں۔مطالعہ کے دوران ہم جس چیز پرگرفت کرتے ہیں وہ محض تبدیل ہوتے ہوئے نقطہ ہائے نظر کاایک سلسلہ ہوتا ہےنہ کہ ہرایک مرحلے پرکوئی متعین اورمکمل طور پر بامعنی قسم کی چیز۔

اگر چہ ایک ادبی تخلیق موضوعات یااہداف(Objects) کی نمائندگی نہیں کرتی تاہم بعض مخصوص روایات،طریقہ ہائے اقداریا''عالمی نقطہ ہائےنظر'' کاانتخاب کر کے یہ ایک اضافی ادبی دنیا کا حوالہ بن جاتی ہے۔ یہ روایات(Norms) حقیقت کے وہ تصورات ہوتے ہیں جو انسانوں کے اپنے بکھرے ہوئے تجربات کو بامعنی بنانے میں مدد دیتے ہیں۔متن اس طرح کی روایات کے''حربے'' اپنا لیتا ہے اوران کی معقولیت کواپنی افسانوی دنیاکے اندر ہی معطل کر دیتا ہے۔ ٹام جونز میں مختلف کردار مختلف روایات کی تجسیم کرتے ہیں: آل ورتھی (رفاعی کام،نیکی) ویسٹرن (حکمرانی کا جذبہ)،اسکوائر(چیزوں کی دائمی مناسبت)، تھواکم(انسانی ذہن بشر کے ٹھکانے کے طور پر)،صوفیہ(فطری رجحانات کا مثالی پن)۔ ہر ایک روایت دوسری اقدارکی قیمت پرمخصوص اقدار پرزوردیتی ہے،اور ہرایک انسانی فطرت کےتصورکوواحداصول یا تناظر تک محدود کرنے کی خصوصیت رکھتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قاری متن کی نامکمل نوعیت سے مجبور ہوکر ہیرو کے اوصاف (نیک فطرت) کوان مختلف روایات کے ساتھ جوڑ یا منسلک کر دیتا ہے جن کی ہیرومخصوص واقعات میں خلاف ورزی کر دیتا ہے۔صرف ہیرو ہی اس حد کا صحیح تعین کرسکتا ہے جہاں تک مخصوص روایات کومسترد کیایا ان پراعتراض اٹھایا جا سکتا ہے۔صرف قاری ہی ٹام پرپیچیدہ اخلاقی تبصرہ کرسکتا ہےاوراس امر کا جائزہ لے سکتا ہے کہ اگر چہ اس کی''نیک فطرت'' دوسرے کرداروں کی روایات کی پابندی میں خلل انداز ہوجاتی ہے وہ

ایسا کچھ حد تک اس لیے کرتی ہے کیونکہ ٹام کے اندر ''فہم وفراست'' اور ''ہوشیاری کا فقدان ہوتا ہے۔ فیلڈنگ ہمیں یہ نہیں بتایا مگر قارئین کے طور پر متن کا خلا پُر کرنے کے لیے ہم یہ سب کچھ تشریح میں شامل کر دیتے ہیں۔ حقیقی زندگی میں ہم بعض اوقات ایسے لوگوں سے ملتے ہیں جو مخصوص دنیاوی نقطہ ہائے نظر کے حامل ہوتے ہیں (''قنوطیت''، ''انسانیت'')، مگر ہم ایسی توضیحات یا خاکہ نگاریاں خود ہی اپنے تسلیم کردہ نظریات کی بنا پر کرتے ہیں۔ ہمارا جن طرح کے نظام اقدار سے سابقہ پڑتا ہے ان پر عملدرآمد بغیر کسی منصوبہ بندی کے ہی ہوتا ہے: کوئی مصنف بھی ان کا باقاعدہ انتخاب یا پہلے سے تعین نہیں کرتا اور کوئی ہیرو ان کی معقولیت یا مناسبت کو جانچنے کے لیے ظاہر نہیں ہوتا۔ لہٰذا اگرچہ متن میں بہت سے خلا ہوتے ہیں جنھیں پُر کرنا ضروری ہوتا ہے، پھر بھی متن زندگی کی نسبت بہت زیادہ یقینی ساخت کا حامل ہوتا ہے۔

اگر ہم اپنی زندگی ورڈز ورتھ والی نظم پر آئزر کے طریقے کا اطلاق کریں، تو ہم دیکھیں گے کہ قاری کی سرگرمی میں سب سے پہلے اپنے نقطۂ نظر کی مطابقت شامل ہوتی ہے [(اے)، (بی)، (سی) پھر (ڈی)، اور دوسرے نمبر پر نظم کے جو دو بند ہیں ان کے درمیان ''خلا'' پُر کرنا (دنیا کی حدود سے ماورا روحانیت اور وحدت الوجود پر مبنی نفوذیت (Pantheistic immanence) کے درمیان) شامل ہوتا ہے۔ اس طرح کا اطلاق نسبتاً بے ڈھنگا (Unwieldy) دکھائی دے سکتا ہے کیونکہ ایک مختصر نظم قاری سے اس امر کا تقاضا نہیں کرتی کہ وہ ایک ناول پڑھتے ہوئے مطابقتوں کے طویل سلسلے کو ضروری بنائے۔ تاہم ''رخنوں'' کا تصور معقول ہی نظر آتا ہے۔

یہ ابھی تک واضح نہیں ہوا کہ آیا آئزر قاری کو یہ اختیار دینا چاہتا ہے کہ وہ اپنی مرضی سے متن کے رخنوں کو پُر کرے یا کیا وہ متن کو قاری کی حقیقت نگاریوں کا حتمی ثالث سمجھتا ہے۔ کیا ''مکمل آدمی'' اور ''مکمل آدمی میں رائے قائم کرنے کی صلاحیت کا فقدان'' میں پایا جانے والا خلا ایک آزادانہ رائے کا حامل قاری پُر کرتا ہے یا ایسا قاری جو متن کی ہدایات سے رہنمائی لیتا ہے پُر کرتا ہے؟ آئزر کا اصرار آخر کار مظہریاتی نوعیت کا ہے: قاری کا مطالعے کا تجربہ ادبی عمل میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ متن میں سے ابھر کر سامنے آنے والے مختلف نقطہ ہائے نظر کے مابین تضادات کو دور کر کے یا پھر نقطہ ہائے نظر کے مابین پائے جانے والے ''رخنوں'' کو مختلف طریقوں سے پُر کر کے قارئین متن کو اپنے شعور میں لے جاتے ہیں اور اسے اپنا ذاتی تجربہ بنا لیتے

ہیں۔ ایسے لگتا ہے کہ اگر چہ متن ان قواعد وضوابط کا تعین کرتا ہے جن کی بنا پر قاری مفہوم میں حقیقت کا رنگ بھرتا ہے، مگر قاری کے اپنے ''تجربات کا ذخیرہ'' بھی اس عمل میں کچھ کردار ادا کرے گا۔ مطالعے کے آغاز کے ساتھ ہی متن جو اجنبی نقطہ ہائے نظر پیش کرتا ہے ان کو وصول کر کے ذہنی عمل سے گزارنے کے لیے قاری کے موجودہ شعور کو کچھ مخصوص اندرونی مطابقتیں پیدا کرنی پڑیں گی۔ یہ صورت حال اس امکان کو جنم دیتی ہے کہ قاری کے اپنے ''دنیاوی نقطۂ نظر'' میں متن کے جزوی طور پر غیر معین عناصر کو باطنی رنگ دینے، بندشوں سے گزارنے، اور حقیقی رنگ دینے کے نتیجے میں ترمیم ہوسکتی ہے۔ ہم مطالعے سے کچھ سیکھ سکتے ہیں! آئزر کے الفاظ میں مطالعے سے ہمیں یہ موقع ملتا ہے کہ ''غیر تشکیل کردہ'' کو تشکیل کریں۔

ہانس رابرٹ جاؤس: توقعات کے افق

جاؤس نے جو کہ ''محرکات یا تاثرات کو قبول کرنے والے'' نظریے (Reception-asthetic) کا اہم علمبردار ہے قاری کی ضرورت کو مقدم رکھنے والی تنقید (Reader oriented criticsm) کو تاریخی پہلو سے نوازا ہے۔ اس نے روسی فارملزم جو کہ تاریخ کو نظر انداز کر دیتا ہے اور سماجی نظریات جو کہ متن کو نظر انداز کر دیتے ہیں، کے درمیان ایک مطابقت یا موافقت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ ۱۹۶۰ء کی دہائی کے اواخر کے سماجی بے چینی کے دور میں لکھتے ہوئے، جاؤس اور دیگر لوگ جرمن ادب کے پرانے اصول یا ضابطے پر اعتراض کرنا اور یہ ظاہر کرنا چاہتے تھے کہ ایسا کرنا مکمل طور پر قابل جواز عمل ہے۔ پرانا تنقیدی نظریہ اس طرح بے معنی نظر آنے لگا تھا جس طرح بیسویں صدی کے شروع میں نیوٹن کی طبیعیات (فزکس) ناکافی دکھائی دینے لگی تھی۔ وہ سائنس کے فلسفے سے (ٹی ایس کہن) ''مثالی نمونہ'' کی اصطلاح مستعار لیتا ہے جو کہ تصورات اور مفروضات کے اس سائنسی ڈھانچے کی طرف اشارہ کرتی ہے جو ایک مخصوص دور میں کام کر رہا ہوتا ہے۔ ''عام سائنس'' ایک مخصوص مثالی نمونے کے ذہنی دنیا کی حدود میں اپنا تجرباتی کام کرتی ہے، جب تک کہ ایک نیا مثالی نمونہ پرانے کی جگہ لے لیتا ہے اور اس کے ساتھ ہی نئے مسائل اور مفروضات جنم لے لیتے ہیں۔ جاؤس ''افق اور توقعات'' کی اصطلاح استعمال کرتا ہے تاکہ وہ اس معیار کو بیان کرے جو قارئین کسی بھی مخصوص دور کے ادبی متن کی جانچ پرکھ کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ یہ معیارات ایک قاری کو کسی بھی نظم کی جانچ پرکھ کرنے میں مدد دیں گے جیسے، مثال کے طور پر، ایک طویل رزمیہ

نظم یا ایک المیہ یا دیہی مناظر کی عکاس رومانی نظم (Pastoral)؛ یہ ایک اور عمومی انداز میں اس امر کا بھی احاطہ کریں گے کہ زبانوں کے غیر شاعرانہ یا غیر ادبی استعمالات کے برعکس کون سی چیز شاعرانہ یا ادبی استعمالات کے زمرے میں آتی ہے۔ عام تحریر اور مطالعہ اس طرح کے افق کی حدود میں کام کریں گے۔ مثال کے طور پر اگر ہم انگریز بادشاہ آگسٹ کے دور (سترھویں، اٹھارویں صدی کے ادب) کا جائزہ لیں تو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ پوپ کی شاعری ایسے معیارات کے تحت پرکھی جائے گی جن کی بنیاد وضاحت، فطری ہم آہنگی، اور اسلوبی آداب وقواعد (یعنی الفاظ کو موضوع کی شان یا مرتبے کے مطابق ہونا چاہیے) جیسی اقدار پر ہو۔ تاہم اس طرح پوپ کی شاعری کی خوبی یا وصف کا ہمیشہ کے لیے تعین نہیں ہو جاتا۔ اٹھارویں صدی کے دوسرے نصف کے دوران تبصرہ نگاروں نے یہ سوال اٹھانا شروع کر دیا کہ آیا پوپ واقعی شاعر تھا یا نہیں اور یہ کہ وہ الفاظ کو چالاکی سے شاعرانہ سانچے میں ڈھال لیتا تھا جبکہ حقیقی شاعری کے لیے اس کے پاس تصوراتی طاقت کا فقدان تھا۔ اگلی صدی کو چھوڑ کر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ پوپ کا جدید انداز میں مطالعہ توقعات کے تبدیل شدہ افق کے اندر ہی ہوتا ہے: اب ہم اکثر اس کی نظموں کو ظرافت، پیچیدگی، اخلاقی بصیرت اور ادبی روایت کی بحالی میں اپنا کردار ادا کرنے کی بنا پر سراہتے ہیں۔

توقعات کا اصل افق ہمیں صرف یہ بتاتا ہے کہ تخلیقی کام کے منظر عام پر آنے کے بعد اسے کس طرح سراہا گیا اور کس طرح اس کی تشریح کی گئی مگر حتمی طور پر اس کے معنی کا تعین نہیں کرتا۔ جاؤس کے خیال میں یہ کہنا بھی اتنا ہی غلط ہوگا کہ تخلیقی کام آفاقی ہوتا ہے، یہ کہ اس کا مفہوم ہمیشہ کے لیے متعین ہوتا ہے اور کسی بھی دور میں ہر ایک اس کا کوئی بھی مفہوم اخذ کر سکتا ہے: ''ایک ادبی تخلیق اس طرح کی چیز نہیں ہوتی جو خود اپنے طور پر قائم رہتی ہے اور جو ہر قاری کو ہر دور میں ایک ہی رخ پیش کرتی ہے۔ یہ کوئی یادگار مثال نہیں ہوتی جو اپنا لازوال تحریری تشخص کسی طویل خود کلامی کی صورت میں ظاہر کرے۔ اس کا مطلب صاف ظاہر ہے کہ ہم کبھی بھی ان متواتر آفاقی حدود کا جو تخلیق کے وقت سے لے کر آج کے دن تک رواں چلی آتی ہیں۔ جائزہ لینے اور پھر ایک مافوق البشر بے حسی کے ساتھ اس تخلیق کی حتمی قدر یا مفہوم کا اختصار کرنے کے قابل نہیں ہوں گے۔ ایسا کرنے کا مطلب یہ ہوگا کہ ہم خود اپنی تاریخی صورت حال کو نظر انداز کر رہے ہیں۔ ہم کس کی رائے کو حتمی گردانیں گے؟ کیا پہلے پہل پڑھنے والوں کی؟ وقت کی ایک خاص مدت میں بہت سے قارئین کی مشترکہ

رائے کو؟ یا پھر موجودہ دور کی جمالیاتی جانچ پر کھ کو؟ ہوسکتا ہے کہ پہلے پہل پڑھنے والے ایک لکھاری (اس کا اطلاق، مثال کے طور پر، ولیم بلیک پر ہوتا ہے) کی انقلابی اہمیت کو دیکھنے کے قابل نہ رہے ہوں۔ یہی اعتراض بعد میں پڑھنے والوں کے بشمول ہمارے اپنے مشاہدے پر بھی لازماً کیا جانا چاہیے۔

ان سوالات کے حوالے سے جاؤس کا جواب ہینگ جارج گڈامر جو کہ ہیڈیگر کا پیرو کار تھا کی فلسفیانہ ''توضیحات'' سے اخذ کیا جاسکتا ہے (دیکھیے صفحہ نمبر......) گڈامر یہ دلیل دیتا ہے کہ ماضی کے ادب کی تمام تر تشریحات ماضی اور حال کے درمیان مکالمے کے نتیجے میں منظر عام پر آتی ہیں۔ کسی بھی تخلیقی کام کو سمجھنے کے حوالے سے ہماری کوششوں کا انحصار ان سوالات پر ہوگا جنھیں اٹھانے کی ہمارا اپنا ثقافتی ماحول اجازت دے گا۔ اس کے ساتھ یہی، ہم ان سوالات کے متلاشی بھی ہوتے ہیں جن کا جواب تخلیقی کام تاریخ کے ساتھ خود اپنے مکالمے میں دینے کی کوشش کر رہا تھا۔ ہمارا حال کے تناظر میں ماضی کے ساتھ ربط ہمیشہ شامل ہوتا ہے مگر ''فہم یا سمجھ'' کا توضیحانہ نظریہ 'جاننے والے'' اور ''ہدف/موضوع'' کو تجرباتی سائنس کے جاننے پہچاننے انداز میں علیحدہ نہیں کرتا، بلکہ ''فہم'' کو حال اور ماضی کے اتصال کے طور پر دیکھتا ہے: ہم حال کو اپنے ساتھ لیے بغیر ماضی کی طرف سفر نہیں کر سکتے ''ادبی متون کی تشریح'' ایک ایسی اصطلاح تھی جس کا اصل میں اطلاق مقدس صحائف کی تشریح پر ہوتا تھا؛ اس کی جدید مساوی شکل بھی اس متن کے حوالے سے وہی سنجیدہ اور مبنی بر احترام رویہ برقرار رکھتی ہے جس تک یہ رسائی حاصل کرنے کی کوشش کرتی ہے۔

جاؤس اس امر کو تسلیم کرتا ہے کہ ایک لکھاری اپنے دور کی مروجہ توقعات کا براہ راست مقابلہ کرسکتا ہے۔ یقیناً ''محرکات/ تاثرات کو قبول کرنے والے'' نظریے کا بذات خود فروغ ۱۹۶۰ء کی دہائی میں جرمنی میں ادبی تبدیلی کے ماحول میں ہوا: رالف ہوچتھ، ہانس میگنس اینز نیسبر گر اور پیٹر ہینڈ کے وغیرہ کی طرح کے لکھاری قارئین یا سامعین کی براہ راست شرکت میں اضافہ کر کے تسلیم کردہ ادبی فارملزم کو چیلنج کر رہے تھے۔ جاؤس بذات خود بادیلیئر (Baudelaire) کی مثال کا جائزہ لیتا ہے جس کی تحریر یا کتاب Les Fleurs du mal نے ہنگامہ برپا کر دیا اور اسے قانونی کارروائیوں کا سامنا کرنا پڑا۔ اس نے بورژوا اخلاقیات اور رومانوی شاعری کے ضوابط کو ٹھیس پہنچائی تھی۔ تاہم نظموں کی بدولت فوری طور پر توقعات کا ایک نیا جمالیاتی افق وجود میں آ گیا: نئی ادبی طرحوں کے نمائندوں کے مطابق یہ کتاب پستی یا انحطاط کی

اولین مثال تھی۔ انیسویں صدی کے اواخر میں نظموں کو نظریہ عدم (Nihilism) کی جمالیاتی پرستش کے اظہار کے طور پر مادی/ٹھوس شکل عطا کر دی گئی۔ جاؤس بادیلیئر کی نظموں کی بعد میں کی جانے والی نفسیاتی، لسانیاتی اور سماجی وضاحتوں کی تشخیص کرتا ہے، مگر اکثر ان کو نظر انداز کر دیتا ہے۔ ایک ایسا طریقہ ناخوشگوار تاثرات ہی چھوڑتا ہے جو خود اپنی تاریخی حدود و قیود کو تو تسلیم کرتا ہے مگر دوسری مخصوص تشریحات کو ''غلط طور پر پیش کیے گئے یا ناجائز سوالات'' سامنے لانے کا ذمہ دار ٹھہرانے کے قابل سمجھنا محسوس کرتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ ''آفاق کا اتصال'' ان تمام نقطہ ہائے نظر کا مکمل انضمام نہیں ہے جو منظر عام پر آ چکے ہیں بلکہ صرف ان نقطہ ہائے نظر کا جو نقاد کی توضیحانہ (Hermeneutical) سمجھ کے مطابق ان مفاہیم کی بتدریج ابھرتی ہوئی مرکزیت یا سالمیت کا جزو بنتے نظر آتے ہیں جو متن میں حقیقی وحدت پیدا کرتے ہیں۔

سٹینلے فش: قاری کا تجربہ

انگریزی ادب کے سترھویں صدی کے امریکی نقاد، سٹینلے فش نے قاری کو مقدم رکھنے والے تناظر کو فروغ دیا جسے ایک ''جذباتی یا شفیقانہ اسلوبیات'' کہا جاتا ہے۔ آئزر کی طرح وہ بھی توقعات میں ایسی مطابقتیں پیدا کرنے پر زور دیتا ہے جو قاری کو متن پڑھنے کے ساتھ ساتھ کرنی پڑتی ہیں، مگر اس فقرے یا جملے کو فوری یا بلاواسطہ مقامی سطح پر زیر غور لاتا ہے۔ وہ ادبی زبان کو کوئی خاص رتبہ یا درجہ دینے سے انکار کر کے اپنی حکمت عملی کو بڑی خود شعوری کے ساتھ ہر طرح کے فارملزم (بشمول امریکن نیو کریٹکزم) سے علیحدہ کر دیتا ہے؛ ہم ادبی اور غیر ادبی دونوں طرح کے جملوں کی وضاحت کے لیے ایک ہی طرح کی مطالعاتی حکمت عملیاں استعمال کرتے ہیں۔ اس کی توجہ جملوں کے الفاظ، جو کہ وقت کے لحاظ سے ایک دوسرے کی جگہ لے لیتے ہیں، کے حوالے سے قاری کے زیر تشکیل جوابات کی طرف مرکوز ہوتی ہے۔ گرے ہوئے فرشتوں کی آگاہی یا شعور کی حالت بیان کرتے ہوئے جو کہ جنت سے گر کر دوزخ میں آ چکے ہیں، ملٹن نے لکھا تھا کہ ''ایسا نہیں کہ انھوں نے برائی کی دُرگت یا ہیئت کذائی کا ادراک نہیں کیا''۔ اسے اس طرح کے بیان کی مانند نہیں سمجھا جا سکتا ''انھوں نے برائی کی درگت یا ہیئت کذائی کا ادراک کیا''۔ فش یہ دلیل دیتا ہے کہ ہمیں لازماً الفاظ کی ترتیب پر توجہ دینی چاہیے جو قاری کے اندر ایک تعطل کی حالت پیدا کر دیتی ہے جو گرتے ہوئے فرشتوں کی آگاہی کے دو نظریات کے درمیان معلق ہو جاتا ہے۔ اس کا نقطۂ نظر اس حقیقت کے پیش نظر اگرچہ مسترد تو

نہیں ہوجاتا مگر کمزور ضرور ہوجاتا ہے کہ ملٹن واضح طور پر ایک کلاسیکی رزمیہ نظم کے انداز میں دہری نفی کی نقل کررہا تھا۔ والٹر پیٹر کا درج ذیل جملہ فش کے خصوصی طور پر حساس تجزیے کی زد میں آتا ہے:

"This at least of flame like, our life has, that it is but the concurrence, renewed from moment to moment, of forces parting sooner or later on their ways".

وہ یہ نکتہ ظاہر کرتا ہے کہ "Concurrence of forces" کے بیچ میں "Renewed from moment to moment" کے الفاظ لاکر پیٹر قاری کو ذہن میں ایک یقینی اور پائیدار تصور بٹھانے سے روکتا ہے، اور جملے کے ہر مرحلے میں قاری کو مجبور کردیتا ہے کہ وہ توقع اور تشریح میں مطابقت پیدا کرے "The Concurrence" کے تصور میں "Parting" خلل ڈال دیتا ہے، مگر پھر ''جلد یا بدیر Parting کو وقتی طور پر غیر یقینی رہنے دیتا ہے۔ یوں قاری کو مفہوم کے حوالے سے توقعات میں مسلسل مطابقت پیدا کرنی پڑتی ہے: مفہوم مطالعے کی مکمل حرکت یا جنبش کا نام ہے۔

جوناتھن کلر نے فش کے مقاصد کو عمومی حمایت فراہم کی ہے، مگر وہ فش کی طرف سے اپنے قاری پر تنقید کی مخصوص نظریاتی تشکیل ہمیں فراہم کرنے میں ناکامی پر اسے ملامت کرتا ہے۔ فرش کا یقین ہے کہ اس کے فقروں کا مطالعہ محض باخبر قارئین کی فطری روایت کی پیروی کرتا ہے۔ اس کے خیال میں قاری وہ ہوتا ہے جو ایک ''لسانیاتی اہلیت'' کا حامل ہوتا ہے''۔ ایسا قاری مطالعے کے لیے درکار ترکیب نحوی کے اور معنوی علم کو اپنی شخصیت کا جزو بنا چکا ہوتا ہے۔ ادبی متون کا ''باخبر قاری'' ایک مخصوص انداز کی ''ادبی اہلیت'' (ادبی روایات کا علم) حاصل کر چکا ہوتا ہے۔ کلرفش کی پوزیشن پر دو عدد کاٹ دار تنقیدیں کرتا ہے۔ (i) وہ مطالعے کی روایات کو نظریے کی شکل دینے میں ناکام ہوجاتا ہے؛ یعنی یہ کہ وہ یہ سوال کرنے یا اٹھانے میں ناکام ہوجاتا ہے کہ ''قاری پڑھتے وقت کون سی روایات کی پیروی کرتے ہیں؟''۔ (ii) اس کا یہ دعویٰ کہ جملوں کو ہر ایک لفظ الگ الگ کرکے زمانی ترتیب کے ساتھ پڑھنا چاہیے گمراہ کن ہے: یہ یقین کرنے کی کوئی وجہ نہیں ہے کہ قارئین واقعی جملوں کو اس طرح وقفوں کے ساتھ اور بتدریج انداز میں پڑھتے ہیں۔ مثال کے طور پر وہ یہ کیوں فرض کرتا ہے کہ قاری ملٹن کے اس فقرے ''ایسا نہیں کہ انھوں نے ادراک نہیں کیا'' کا سامنا کرتے ہوئے دو نظریات

کے درمیان معلق ہونے کے احساس کا تجربہ کرے گا؟ ترتیب یا سلسلے کے اندر اگلے لفظ سے حیران ہونے پر فش کی مسلسل رضامندی ایک فرضی یا بناوٹی سی چیز لگتی ہے۔ فش بذات خود یہ بھی تسلیم کرتا ہے کہ اس کا طریقۂ کار یا حکمت عملی ان متنوں کو خصوصی رعایت دیتی ہے جو خود کو ہی کھوکھلا کرنے کا انداز عمل اپناتے ہیں (اس کی ایک کتاب کا عنوان ہے "Self-Consuming Artifacts"۔

اپنی ایک تحریر یا کتاب جس کا عنوان ہے "Is there a text in this class"(1980) میں فش اس امر کو تسلیم کرتا ہے کہ اس کی ابتدائی کتابیں خود اس کے اپنے مطالعے کے تجربے کو ایک معمول سمجھتی تھیں اور پھر بات جاری رکھتے ہوئے اپنی سابقہ پوزیشن کے جواز کے طور پر ''توضیحی گروہوں'' کا تصور پیش کرتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ فش قارئین کو ''گروہی مفروضات کا ایک مجموعہ'' اپنانے کی ترغیب دینے کی کوشش کر رہا تھا تاکہ جب کبھی وہ پڑھیں تو وہ وہی کچھ کریں جو کہ میں نے کیا تھا۔ صاف ظاہر ہے کہ قارئین کے بہت سے مختلف گروپ ہو سکتے ہیں جو خاص قسم کے مطالعاتی حکمت عملیاں اپناتے ہیں (مثلاً فش والی حکمت عملیاں!)۔ اس کی تخلیق کے اس آخری مرحلے میں ایک مخصوص توضیحی گروہ کی حکمت عملیاں مطالعے کے سارے عمل کا تعین کرتی ہیں.......... متنوں کے اسلوبی (Stylistic) حقائق اور انھیں پڑھنے کا تجربہ۔ اگر ہم توضیحی گروہوں کی قسم یا درجے کو قبول کر لیتے ہیں تو پھر ہمیں اس امر کے حوالے سے انتخاب کرنے کی ضرورت نہیں رہے گی کہ متن کے بارے میں سوال پوچھے جائیں یا قاری کے بارے میں؛ موضوع اور ہدف یا معروض کا سارا مسئلہ ہی ہوا میں تحلیل ہو جاتا ہے۔

مائیکل رفاترے: ادبی اہلیت/ استعداد

مائیکل رفاترے اس حوالے سے روسی فارملسٹس کے ساتھ اتفاق کرتا ہے کہ شاعری زبان کا خصوصی استعمال ہے۔ عام زبان عملی کاموں کے لیے ہوتی ہے اور کسی بھی قسم کی ''حقیقت'' کی طرف اشارے کے لیے استعمال ہوتی ہے، جبکہ شاعرانہ زبان کا محور پیغام ہوتا ہے جو کہ بذات خود ایک مقصد ہوتا ہے۔ وہ یہ فارملسٹ نظریہ جیکبسن سے لیتا ہے، مگر اپنے ایک مشہور زمانہ مضمون میں وہ جیکبسن اور لیوی سٹراس کی طرف سے بادلیئر کی "Les chats" کی تشریح پر حملہ کر دیتا ہے۔ رفاترے یہ ظاہر کرتا ہے کہ وہ نظم میں جو لسانی خصوصیات دریافت کرتے ہیں ان کا ادراک شاید ایک باخبر قاری کے لیے بھی ممکن نہیں ہو سکتا تھا۔ زبان کے

قواعد کے (Grammatical) کے اور صوتیاتی(Phonemic) نمونوں کے تمام تر اسالیب ان کی ساخت پسندانہ حکمت عملیوں کے تحت زیرِغور لائے جاتے ہیں مگر ساری خصوصیات جو وہ نوٹ کرتے ہیں وہ قاری کے لیے شاعرانہ ساخت کا جز نہیں بن سکتے۔ایک اہم مثال میں وہ ان کے دعویٰ پر اس طرح اعتراض کرتا ہے کہ لفظ Volupte کے ساتھ سطر کا اختتام کرکے (بجائے اس کے کہ plaisir کے ساتھ) بادیلیئر اس حقیقت کو دیکھاوے کے ساتھ پیش کر رہا ہے کہ زنانہ اسم ('La volupte) ایک ''مردانہ یا مذکر'' قافیے کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے، اور اس طرح نظم میں جنسی ابہام پیدا کر دیتا ہے۔ رفاترے بالکل درست نشاندہی کرتا ہے کہ ایک معقول طور پر تجربہ کار قاری نے ہوسکتا ہے کہ ''مردانہ'' اور ''زنانہ'' قافیے کی تکنیکی اصطلاحات کبھی سنی ہی نہ ہوں! تاہم رفاترے اس امر کی تشریح میں کچھ مشکل محسوس کرتا ہے کہ جس چیز کا جیکبسن ادراک کرتا ہے اسے اس چیز کا ثبوت کیوں نہیں سمجھا جاتا جس کا قارئین متن میں ادراک کرتے ہیں۔آپ کو اپنے قاری کا اجازت نامہ حاصل کرنے کے لیے کیا کرنا پڑتا ہے؟

رفاترے نے 1978"Semiotics of Poetry"(شاعری کا علم الاطلاعات و اشارات) میں اپنے نظریے کو فروغ دیا ہے، جس میں وہ یہ استدلال پیش کرتا ہے کہ اہلیت رکھنے والے قارئین سطحی معنوں سے آگے چلے جاتے ہیں۔اگر ہم کسی نظم کو بیانات کی لڑی سمجھتے ہیں تو اس کا مطلب ہے کہ ہم اپنی توجہ کو اس کے ''معنی'' تک محدود کر رہے ہیں، جو کہ محض، کیا کہا جاسکتا ہے، معلومات کی اکائیوں میں نمائندگی کرنا ہے۔اگر ہم صرف نظم کے ''مفہوم/معنی'' پر توجہ مرکوز کریں تو ہم اسے بے ربط ٹکڑوں کی لڑی (ممکنہ طور پر نامعقول قسم کی) تک محدود کر دیتے ہیں۔ایک حقیقی جواب/ردعمل کا آغاز اس امر کا نوٹس لینے سے ہوتا ہے کہ ایک نظم میں عناصر (علامات) اکثر و بیشتر معمول کے لسانی قواعد (Grammar) یا معمول کی نمائندگی سے انحراف کرتے نظر آتے ہیں: نظم کے معنی/مفہوم'' کو سمجھنے کے لیے محض عام لسانیاتی اہلیت یا استعداد ہی کافی ہوتی ہے، مگر قاری کو ''ادبی اہلیت'' کی ضرورت اس لیے پیش آتی ہے تاکہ اسے نظم کے مطالعے کے دوران اکثر و بیشتر درپیش آنے والے ''غیر لسانی قواعد'' سے نمٹنے میں آسانی رہے۔غیر لسانی قواعد کی صورت میں اسے رکاوٹ کے جس بھاری پتھر کا سامنا کرنا پڑتا ہے اس کی بنا پر قاری مجبور ہو جاتا ہے کہ مطالعے کے عمل کے دوران علامتی مفہوم یا معنویت (Significance) کے دوسرے (بلند تر) درجے کو دریافت کرے جو متن

کی غیر لسانی قواعد کی حامل خصوصیات کی وضاحت کرے گا۔ حتمی طور پر جو کچھ بھی سامنے آئے گا وہ معنی کے باہم مربوط سلسلوں کا ساختیاتی جال (Structural matrix) ہے جسے ایک واحد جملے یا حتیٰ کہ ایک واحد لفظ تک بھی محدود کیا جا سکتا ہے۔ معنی کے ان مربوط سلسلوں کو صرف بالواسطہ طور پر ہی اخذ کیا جا سکتا ہے اور یہ نظم میں کسی اصل فقرے یا لفظ کی صورت میں موجود نہیں ہوتا۔ نظم کا اپنے مفہوم کے سلسلے سے ربط اس مفہوم کے سلسلے کی حقیقی شکل کے ذریعے ہوتا ہے جو کہ مانوس بیانات، فرسودہ جملوں، اقوال یا روایتی ذہنی روابط کی صورت میں ہوتا ہے۔ ان شکلوں یا صورتوں کو ''ہائپوگرام'' (Hypogram) کہا جاتا ہے۔ یہ باہم مربوط سلسلوں کا ایک ایسا جال ہے جو آخر کار نظم کو ایک وحدت عطا کرتا ہے۔ مطالعے کے عمل کی تلخیص ایسے کی جا سکتی ہے جیسے ذیل میں بتایا گیا ہے:

(i) عام ''مفہوم'' کے حوالے سے پڑھنے کی کوشش کریں۔

(ii) ان عناصر کو نمایاں کریں جو لسانی قواعد کے خلاف نظر آتے ہیں اور جو ایک عام قسم کی تقلیدی (Mimetic) وضاحت میں رکاوٹ بنتے ہیں۔

(iii) ہائپوگرامز (یا عام موضوعات) دریافت کریں جو متن میں وسیع تر یا نامانوس اظہار یا بیان کو پذیرائی بخشتے ہیں۔

(iv) ''ہائپوگرامز'' سے مفہوم کے مربوط سلسلے یا جال (Matrix) کو دریافت کریں؛ یعنی کہ ایک ایسا جملہ یا لفظ تلاش کریں جو ''ہائپوگرامز'' اور متن کو تخلیق کر سکے۔

اگر ہم نے اس نظریے کی نیم دلانہ طریقے سے ورڈز ورتھ کی نظم "A Slumber child my spirt seal" پر اطلاق کرنے کی کوشش کی ہوتی تو آخر کار ہم باہم مربوط سلسلوں کے جال ''روح اور مادہ'' تک پہنچ جاتے۔ جن ''ہائپوگرامز'' کو متن میں نئی وضع سے بنایا جاتا ہے وہ ایسے نظر آتے ہیں (i) موت زندگی کا خاتمہ ہے؛ (ii) انسانی روح یا جذبہ کبھی سرد نہیں پڑ سکتا؛ (iii) موت کی صورت میں ہم دوبارہ زمین میں لوٹ جاتے ہیں جہاں سے ہم آئے تھے۔ باہم مربوط سلسلوں کے بنیادی جال سے ان عام موضوعات کو غیر متوقع انداز میں دوبارہ نئی شکل دینے سے نظم ایک وحدت حاصل کر لیتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ رفاترے کا نظریہ اس صورت میں زیادہ مضبوط نظر آتا اگر میں بادیلیئر یا گاتیئر (Gautier) سے خود اس کی اپنی

مثالوں میں سے ایک مثل پیش کر دیتا ہے۔اس کی حکمت عملی ایک ایسی مشکل شاعری کو پڑھنے کے انداز کے حوالے سے بہت مناسب نظر آتی ہے جو ''معمول کے'' لسانی قواعد یا معانیات (Semantics) کے مزاج کے خلاف ہوتی ہے۔ مطالعے کے ایک عام نظریے کے طور پر اس میں بہت مشکلات نظر آتی ہیں اور کم سے کم یہ بھی نہیں کہ یہ مطالعے کے ایسے بہت سے طریقوں کی اجازت نہیں دیتا جو آپ کو یا مجھے مکمل طور پر پیچیدگی سے مبرا محسوس ہوں (مثال کے طور پر ایک نظم کو اس میں دیے گئے سیاسی نظریے کے طور پر پڑھنا)۔

جوناتھن کلر: مطالعے کی روایات/قواعد

جوناتھن کلر کی دلیل ہے کہ مطالعے کے نظریے کا مقصد قارئین کی طرف سے استعمال کی گئی توضیحی کارروائیوں کو سامنے لاتا ہے۔ ہم سب جانتے ہیں کہ مختلف قارئین مختلف تشریحات کرتے ہیں۔ اگرچہ اس کے نتیجے میں بعض نظریہ ساز اتنے مایوس ہو گئے ہیں کہ مطالعے کا کوئی نظریہ ہی پروان نہیں چڑھا سکے، مگر کلر کا استدلال ہے کہ یہ ان تشریحات میں پایا جانے والا فرق ہی ہے جس کی کہ نظریے نے وضاحت کرنی ہوتی ہے۔ اگرچہ قارئین میں مفہوم کی بابت اخلاقیات پائے جا سکتے ہیں مگر وہ ایک ہی طرح کے تشریحی قواعد کی پیروی کر سکتے ہیں۔ اس حوالے سے وہ اولین مثال نیو کریٹلزم کے بنیادی مفروضے یعنی وحدت کی دیتا ہے؛ ایک مخصوص متن میں مختلف قارئین مختلف طریقوں سے وحدت دریافت کر سکتے ہیں، مگر وہ مفہوم کی جن بنیادی شکلوں کو تلاش کر رہے ہوتے ہیں (وحدت کی شکلیں) وہ ایک جیسی ہو سکتی ہیں۔ اگرچہ ہم حقیقی دنیا میں اپنے تجربات کی وحدت کا ادراک کرنے کی ضرورت محسوس نہ کرتے ہوں گے مگر نظموں کے معاملے میں ہم اکثر اسے پانے کی توقع رکھتے ہیں۔ ورڈز ورتھ کی نظم کی طرف رجوع کرتے ہوئے، جس پر ہم پہلے تبادلہ خیال کر چکے ہیں، ایک قاری کے لیے اس سوال سے باز رہنا بہت مشکل ہوگا کہ ''میں نظم کے دو نصف حصوں کو کس طرح ایک وحدت عطا کر سکتا ہوں؟'' تاہم بہت سی مثالیں ہیں جو کوئی یکجا کر سکتا ہے، اور ایک خاص نمونے یا مثال کے نظم پر اطلاق کرنے کے بھی بہت سے طریقے ہیں۔ ایک نمونہ مرکزی خیال کی وحدت کا ہے۔ ورڈز ورتھ کی نظم کو ''نظریہ وحدت الوجود'' یا ''نظریہ عدم'' کی صورت میں ہم سچ، ضرورت، امکان وغیرہ جیسے فلسفیانہ تصورات کی منطق کو الٹانے (Alethic Reversal) کا نمونہ استعمال کرتے ہوئے وحدت دریافت کر سکتے ہیں: پہلے ایک غیر حقیقی یا ناکافی تصور، پھر اس کا حقیقی یا کافی مدمقابل (Counterpart)، (کلر)

۔اگر ہم اس کا اطلاق ورڈز ورتھ کی نظم پر کریں تو ہم دوسری دنیا کی روحانیت کی برتری کے ناکافی تصور سے فطرت کے ساتھ ہم آہنگی کے زیادہ مناسب تصور کی طرف تبدیلی دیکھ سکتے ہیں۔کلر کی حکمت عملی کے بارے میں یہ دعویٰ یقین سے کیا جاسکتا ہے کہ یہ نظریاتی پیش قدمی کا ایک حقیقی امکان پیش کرتی ہے۔ برعکس فش کی حکمت عملی کے جو ہمیں مفید طریقہ بتاتی ہے مگر نظریے کے بنیادی معاملات میں اپنی آنکھ بند رکھتی ہے یا پھر رفاترے کی حکمت عملی کے جو ایک نظریاتی قید میں جکڑی رہتی ہے۔ دوسری طرف کلر کی جانب سے مخصوص توضیحی اقدامات کے مواد کا جائزہ لینے سے انکار پر اعتراض کیا جاسکتا ہے۔مثال کے طور پر وہ بلیک کی ''لندن'' کے دو سیاسی نوعیت کے مطالعوں کا جائزہ لیتا ہے اور اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ: ''مختلف قارئین سماجی نظام کی خرابی کے حوالے سے جو نقطۂ نظر پیش کریں گے اس میں یقیناً فرق ہوگا، مگر رسمی توضیحی کارروائیاں جو انھیں (قارئین کو) خانہ پُری کے لیے ساخت فراہم کرتی ہیں وہ ایک جیسی نظر آتی ہیں''۔اس نظریے میں کچھ تنگ نظری محسوس ہوتی ہے جو توضیحی اقدامات کو تو ٹھوس یا دقیع سمجھتا ہے اور ان اقدامات کے موضوع یا مواد کو غیر مادی گردانتا ہے۔ آخر کار ایک توضیحی نمونے کے اطلاق کے ایک طریقے کو دوسرے طریقے سے زیادہ معقول یا خوش آئند سمجھنے کی تاریخی وجوہات ہوسکتی ہیں۔معقولیت کے مختلف درجوں کے مطالعے ایک جیسے تشریحی قواعد کے حامل ہوسکتے ہیں۔مثال کے طور پر یہ زیادہ معقول لگتا ہے کہ ورڈز ورتھ کی نظموں کو ''وحدت الوجود کے تصور پر مبنی'' سمجھا جائے بہ نسبت ''نظریہ عدم پر مبنی'' (اگرچہ کوئی نقطۂ نظر بھی مکمل طور پر تسلی بخش نہیں ہے)۔

جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں کلر نے ساخت پسندانہ نظریہ شاعری (Structulist poetids) میں یہ دلیل دی ہے کہ متنوں یا ادبی اصناف کی ساخت کا نظریہ اس لیے ممکن نہیں کیوں کہ ''اہلیت'' کی کوئی ایسی زیر تہہ شکل نہیں ہے جو انھیں تخلیق دیتی ہے۔ہم صرف قارئین کی اہلیت کے بارے میں بات کرسکتے ہیں تا کہ وہ جو کچھ پڑھتے ہیں اسے بامعنی بنایا جاسکے۔شاعر اور ناول نگار اسی اہلیت کی بنیاد پر لکھتے ہیں: وہ وہی کچھ لکھتے ہیں جو پڑھا جاسکتا ہے۔متنوں کو بحیثیت ادب پڑھنے کے لیے ہمارے اندر لازماً ایک ''ادبی اہلیت'' ہونی چاہیے۔بالکل اسی طرح جیسے ہمارا روزمرہ کی زندگی میں جن عام لسانی کلموں سے جو واسطہ پڑتا ہے ان کو سمجھنے کے لیے ہمیں زیادہ عمومی ''لسانی اہلیت'' کی ضرورت ہوتی ہے۔ہم ادب کے ان ''لسانی قواعد'' کا علم تعلیمی اداروں میں حاصل کرتے ہیں۔کلر نے اس امر کو تسلیم کرلیا تھا کہ ہم ادب کی ایک صنف پر جن قواعد یا اصولوں

کا اطلاق کرتے ہیں ان کا اطلاق دوسری قسم کی ادبی صنف پر نہیں ہوگا اور یہ کہ تشریح کے قواعد بھی ایک دور سے دوسرے دور میں مختلف ہوں گے، مگر ایک ساخت پسند (Struturalist) کے طور پر اس کا یہ یقین تھا کہ نظریے کا تعلق مفہوم کے ساکن یک زمانی (Synchronic) نظاموں سے ہوتا ہے نہ کہ زبان کے تاریخی ارتقا یا عہد سے۔

نارمن ہالینڈ اور ڈیوڈ بلیخ: قاری کی نفسیات

دو امریکی تنقید نگاروں نے قاری کے نظریے تک رسائی کے ذرائع علم نفسیات سے اخذ کیے ہیں۔ نارمن ہالینڈ نے ایک مخصوص نظریہ اپنایا ہے جس کے مطابق ہر ایک بچہ ''بنیادی شناخت'' کا نقش اپنی ماں سے حاصل کرتا ہے۔ بالغ آدمی کا ایک ''شناختی موضوع'' ہوتا ہے جو ایک موسیقیانہ موضوع کی طرح تفریقات کے لائق ہوتا ہے مگر ایک پائیدار شناخت کی مرکزی ساخت کی حیثیت رکھتا ہے۔ جب ہم ایک متن پڑھتے ہیں تو ہم اسے اپنے شناختی موضوع کے مطابق زیر عمل لاتے ہیں۔ ہم ''ادبی تخلیق کو علامت کے طور پر اور آخر کار خود اپنی ذات کے اعادے کے لیے استعمال کرتے ہیں'' ہم تخلیقی کام کو از سر نو ترتیب دیتے ہیں تا کہ جو گہرے خدشات اور خواہشیں ہماری باطنی زندگیوں کی تشکیل کرتے ہیں ان سے نمٹنے کے لیے خود اپنی منفرد حکمت عملیوں کو دریافت کر سکیں۔ قاری کے اندرونی دفاعی نظاموں کو لازماً رضامند کرنا چاہیے تا کہ متن تک رسائی حاصل کی جا سکے۔ اس کی ایک ڈرامائی مثال اس لڑکے کی صورت حال ہے جس کا حوالہ ہالینڈ نے دیا ہے کہ اسے کس طرح جاسوسی/سراغرساں کہانیوں کے مطالعے پر مجبور کیا گیا تھا تا کہ وہ خود کو قابل کے ساتھ ملا کر اپنے جارحانہ جذبات کی تسکین کر سکے جو اسے اپنی ماں کے لیے محسوس ہوئے تھے۔ یہ کہانیاں نہ صرف اس کی خواہشات کا نقش یا تصور حاصل کر لیتی تھیں بلکہ اسے خود کو مظلوم اور اس کے ساتھ ہی سراغ رساں کے ساتھ ملا کر اپنے احساس گناہ کی تشفی کرنے کا بھی موقع فراہم کرتی تھی۔ اس طرح سے لڑکا اپنی جبلتوں کی تسکین اور بے چینی اور گناہ کے احساس کے خلاف دفاع قائم کرنے کے قابل ہو گیا تھا۔ یہ مثال بڑی غیر روایتی ہے مگر ہالینڈ کے نظریے کے حوالے سے بے شمار سوالات کو جنم دیتی ہے۔ زیادہ روایتی مثالوں میں قارئین متنوں میں یکساں قسم کے موضوعات اور ساختیں دریافت کر کے ان پر اپنی گرفت مضبوط کرتے ہیں جس کے نتیجے میں وہ ان متنوں کو اپنے اندر جذب کرنے کے قابل ہو جاتے ہیں۔ ''کسی چیز کو اپنے باطن میں جذب کر لینا اور یوں

کسی ایسی چیز پر گرفت کر لینا جو باہر یا خارج میں ہے جہاں اس پر گرفت نہیں کی جا سکتی بلکہ جو آپ کو ہی اپنی گرفت میں لے لینا چاہتی ہے''۔ہالینڈ قاری کے شناختی موضوع اور متن کی وحدت کے مابین عمل و جوابی عمل پر زور دیتا ہے: مؤخرالذکر کو قاری اپنے شناختی موضوع کے اظہار کے طور پر دریافت کرتا ہے۔تاہم لڑکے کی مثال متنی ''وحدت'' اور ''شناختی موضوع'' کے تصورات کو بے اثر/منسوخ کرتی نظر آتی ہے۔کسی بھی جاسوسی کہانی سے وہ اسی طرح کے مفاہیم ساخت کر سکتا تھا جن کی اسے طبعی طور پر ضرورت ہوتی تھی؛ اگر کسی متن وحدت کا کوئی وجود تھا تو وہ جاسوسی کہانیوں کی بیانیہ ساخت میں پڑی نظر آتی تھی نہ کہ مخصوص قسم کے متنوں میں۔بحر حال جو بھی ہولڑ کے مطالعہ اس کے لیے متضاد موضوعی پوزیشنیں پیدا کرکے تاکہ وہ ان کے اندر داخل ہو سکے۔متنوں کی وحدت میں خلل انداز ہوتا نظر آتا ہے۔یہ مثال یقیناً (اعتراف کرنا پڑے گا کہ ہالینڈ نے اس کو اہمیت نہیں دی) باطنی وحدت کے ایک اصول کے طور پر شناختی موضوع کے اس سارے تصور کو ہی شک کی نذر کر دیتی ہے۔ہم نے لکان (Lacan) پر جو بحث مباحثہ کیا ہے اس کے تحت ایک متبادل نمونہ سامنے آتا ہے، (دیکھیں باب نمبر ۴)۔

ڈیوڈ بلیخ کی موضوعی نقید (۱۹۷۸ء) تنقیدی نظریے میں معروضی (Objective) سے موضوعی (Subjective) تبدیلی کی حمایت میں ایک باریک بینی کی حامل دلیل ہے۔اس کی دلیل ہے کہ سائنس کے جدید فلسفی (خصوصاً ٹی ایس کہن) نے معروضی حقائق کی دنیا کے وجود کا درست انکار کیا ہے۔حتیٰ کہ سائنس میں بھی ادراک کرنے والے کی ذہنی ساخت ہی اس امر کا تعین کرے گی کہ کون سی چیز کو معروضی حقیقت کہا جا سکتا ہے: ''لوگ علم کو تخلیق کرتے ہیں نہ کہ دریافت''، کیونکہ ''زیر مشاہدہ چیز مشاہدے کے عمل کی بنا پر ہی تبدیل ہوتی نظر آتی ہے''۔وہ اس امر پر اصرار جاری رکھتا ہے کہ ''علم'' میں پیش قدمیوں کا تعین کمیونٹی کی ضرورت سے ہوتا ہے۔جب ہم یہ کہتے ہیں کہ ''سائنس'' نے ''وہم'' کی جگہ لے لی ہے، تو ہم اندھیرے سے روشنی کی سمت جانے کا عمل بیان نہیں کر رہے ہوتے بلکہ مثالی نمونے میں ایک تبدیلی جو اس وقت واقع ہوتی ہے جب کمیونٹی کی مخصوص ہنگامی ضرورت پرانے عقائد کے ساتھ تصادم اختیار کر لیتی ہیں اور نئے عقائد کا تقاضا کرتی ہیں۔

بلیخ کا استدلال ہے کہ بچہ جو زبان سیکھ لیتا ہے اس سے وہ اس قابل ہو جاتا ہے کہ وہ تجربے پر موضوعی گرفت کر سکے۔ہم دوسروں کے الفاظ محض ایک ''ترغیبی عمل'' کے طور پر، چیزوں پر اس طرح کی گرفت

قائم کرنے کے انداز کے طور پر سمجھ سکتے ہیں جو بولنے والے کے لیے اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔ منہ سے نکلا ہوا ہر لفظ/ جملہ کسی نہ کسی نیت/ ارادے کی طرف اشارہ کرتا ہے اور اس کی وضاحت یا تشریح کا ہر عمل معنی عطا کرنے کا عمل ہے۔ چونکہ یہ تجربے کی وضاحت تمام انسانیت پر صادق آتی ہے، اس لیے ہم فنون کو بہترین طریقے سے تب ہی سمجھ سکتے ہیں کہ اگر ہم یہ پوچھیں...... جو لوگ تجربات کی ''علامتی'' ادائیگیاں تخلیق کرتے ہیں ان کے کیا محرکات ہوتے ہیں؟ ان کے ردعمل اور تخلیقی کام کے لیے انفرادی اور اجتماعی (Communal) مواقع کیا ہوتے ہیں؟

''موضوعی تنقید'' کی بنیاد اس مفروضے پر ہوتی ہے کہ ''ہر ایک فرد کے سب سے اہم ہنگامی محرکات اپنی ذات کو سمجھنے کے حوالے سے ہوتے ہیں''۔ اپنے کمرۂ جماعت کے تجربات میں بلیخ کی رہنمائی اس حوالے سے کی گئی کہ وہ (i) قاری کے متن کے حوالے سے بے ساختہ ردعمل، اور (ii) قاری نے اس کو جو ''مفہوم'' عطا کیا، ان دونوں کے مابین امتیاز کرے۔ مؤخرالذکر کو عموماً ایک ''معروضی'' تشریح کے طور پر پیش کیا جاتا ہے (ایک ایسی چیز جو معلمانہ یا تدریسی زیر بحث لائی جاتی ہے) مگر جسے لازمی طور پر قاری کے موضوعی ردعمل نے فروغ دیا جس طرح کا فکری نظام بھی بروئے کار لایا جارہا ہو (اخلاقی، مارکسی، ساخت پسندانہ، تحلیل نفسی پر مبنی) مخصوص متنوں کی تشریح عموماً ایک ذاتی قسم کے ''ردعمل'' کی موضوعی انفرادیت کی عکاسی کرے گی۔ ''ردعمل'' کی بنیاد طے کیے بغیر فکری نظاموں کے اطلاق کو روایتی عقائد سے اخذ کیے ہوئے خالی یا کھوکھلے کلیوں کے طور پر مسترد کر دیا جائے گا۔ مخصوص تشریحات اس صورت میں زیادہ بامعنی معلوم ہوتی ہیں جب ناقدین اپنے نظریات کے ماخذ اور ترقی کی وضاحت کے لیے سخت محنت کریں۔ تدریسی صورت حال میں یہ چیز ''جوابی بیان'' کے ذریعے فراہم کی جاتی ہے جو بعد میں کیے جانے والی تشریحی تبصرے کی ''ترغیبی زیریں سطح'' (Motivational Substrate) کا کام کرتا ہے۔ مثال کے طور پر کافکا کی ''جون بدلنا'' (Metamorphosis) کے حوالے سے میڈم اے کا ردعمل'' کاڈ مچھلی کے جگر کا تیل نکالنے کی مانند'' ابتدائی کراہتوں میں سے ایک تھا۔ میڈم اے کو گریگر کی حالت زار پر دکھ محسوس ہوا کیونکہ وہ اسے اپنے بھائی کی جگہ پر دیکھتی تھی جس کی اس کے باپ نے اسی طرح ہی تذلیل کی تھی اور اسے خود سے بیگانہ کر دیا تھا۔ گریگوری کی گوبر کے کیڑے جیسی حالت ہو جانے کی بناء پر کراہت کا تضاد سے بھرپور احساس پیدا ہوا کیونکہ میڈم اے

نے کیڑوں کے حوالے سے اپنی اذیت ناک بے حسی کا اعتراف کرلیا تھا۔ گریگر اور سکول کی ایک بدصورت بچی کی یادوں کے درمیان مزید تعلق یا ربط نکل آتا تھا اور اس کے حوالے سے بھی میڈم اے کو احساس جرم محسوس ہوتا تھا۔ اس کے تمام کرداروں مگر خاص طور پر گریگر کے لیے غالب طور پر متضاد احساسات (کشش۔ کراہت) پائے جاتے تھے۔ میڈم اے کے بیان سے ''معنی'' کی جو حتمی رائے اخذ ہوتی ہے وہ بظاہر معروضی نظر آتی ہے مگر واضح طور پر اس کی بنیاد ابتدائی ''ردعمل'' پر رکھی ہوئی ہے؛ کہانی کی ساخت مظلوم/ ظالم ثنویت (Dualism) کے ڈرامے پر رکھی گئی ہے''۔ مظلوم اور ظالم، وہ دلیل دیتی ہے، ایک دوسرے پر انحصار کرتے ہیں اور آخر میں انھیں ایک دوسرے ممتاز نہیں کیا جا سکتا۔ دوسرے الفاظ میں میڈم اے متن میں موجود افراد کی طرف خود اپنے رویوں کی بے ربطی کو اجاگر کرتی ہے، اور وہاں ایک ''ثنویت'' کو دریافت کرتی ہے۔ کوئی بھی فرد جو کہانی پر ہونے پر والے مباحثے میں شریک ہو وہ میڈم اے کی وضاحت یا تشریح کو ایک ''معروضی'' بیان کے طور پر دیکھنے کی طرف مائل ہوگا جو کہ ایک مناسب طور پر غیر جانبدارانہ ادبی تنقیدی محاورے میں پیش کیا گیا ہے۔ تاہم ''موضوعی تنقید'' کے تحت یہ کوشش کی جاتی ہے کہ تشریح کو میڈم اے کے ذاتی ''ردعمل'' اور اس کے موضوعی محرک کے ساتھ دوبارہ مربوط کر دیا جائے۔

قاری کی ضروریات کو مقدم رکھنے والا نظریہ، نسوانی تنقیدی نظریے کی طرح کسی واحد یا غالب فلسفیانہ نقطۂ آغاز کا حامل نہیں ہے۔ ہم نے جن لکھاریوں پر بحث کی ہے وہ سب انتہائی مختلف فکری روایات سے تعلق رکھتے ہیں۔ جرمن لکھاری آئزر اور جاؤس پڑھنے کے عمل کو قاری کے شعور کے حوالے سے بیان کرنے کی اپنی کوششوں میں مظہریات (Phenomenology) اور ادبی متون کی تشریح (Hermeneutics) سے نتائج اخذ کرتے ہیں۔ رفاترے ایک ایسے قاری پر انحصار کرتا ہے جس کے اندر کوئی خصوصی ادبی اہلیت ہے، جبکہ سٹینلے فش کا یقین ہے کہ قارئین جملوں اور الفاظ کی ترتیب پر ردعمل ظاہر کرتے ہیں خواہ جملے ادبی ہوں یا نہ ہوں۔ جوناتھن کلر تشریح کا ایک ایسا ''ساخت پسندانہ'' نظریہ پروان چڑھانا چاہتا ہے جو قاری کی حکمت عملیوں میں باقاعدگیوں کا انکشاف کرنے کی کوشش کرتا ہے، جبکہ اس کے ساتھ ہی اس امر کو بھی تسلیم کرتا ہے کہ یہی حکمت عملیاں مختلف تشریحات سامنے لے آتی ہیں۔ باب نمبر ۴ میں ہم نے دیکھا کہ رونالڈ بارتھز کسی طرح قاری کو یہ اختیار دے کر کہ وہ متن کو ''خفیہ اشاروں'' کے لامتناہی عمل کے آگے ''عیاں'' کر کے مفہوم

تخلیق کرے، ساخت پسندی کے تسلط کے خاتمے کا جشن مناتا ہے۔امریکی، ہالینڈ اور بلجیم مطالعے کو ایک ایسا عمل سمجھتے ہیں جو قاری کی نفسیاتی ضروریات کی تسکین کرتا ہے یا کم از کم اس پر انحصار کرتا ہے۔قاری کی ضروریات کو مدنظر رکھنے والے ان نظریات کے بارے میں کسی کی خواہ کوئی بھی رائے ہو، اس امر میں کوئی شبہ نہیں ہے کہ یہ نیو کیٹکزم اور فارملزم کے متن کی ضروریات کو مقدم رکھنے والے(Text-orientaed) نظریات کے غلبے کو بڑی سنجیدگی سے چیلنج کرتے ہیں۔اب ہم متن کے مفہوم کے حوالے سے قاری کے کردار کو زیرغور لائے بغیر اس بارے میں زیادہ دیر بات نہیں کر سکتے۔

☆☆☆☆

چھٹا باب

حقوقِ نسواں کے نظریے پر مبنی تنقید

خواتین ادیب اور خواتین قارئین کو ہمیشہ ہی اپنے مزاج یا افتادِ طبع کے خلاف کام کرنا پڑتا تھا۔ ارسطو نے کھلے عام کہہ دیا کہ ''عورت ایک عورت ہی ہوتی ہے کیونکہ اس کے اندر بعض خصوصیات کا فقدان ہوتا ہے'' اور سینٹ تھامس آ کوئیناز (Thomas Aquinas) کا یقین تھا کہ عورت ایک ''نامکمل مرد'' ہوتی ہے۔ جب ڈون نے "Air and Angels" لکھا تو اس نے آ کوئیناز کے اس نظریے کی جانب اشارہ (مگر تردید نہیں کی) کیا کہ شکل مذکر اور مواد مؤنث ہوتا ہے: برتر، دیوتا کی طرح، مردانہ قوت استدلال اپنی شکل یا ظاہری ہیئت کا نقش لچکدار اور بے عمل زنانہ مواد پر ثبت کر دیتا ہے۔ قبل از مینڈل (Pre.Mendelian) دور میں مردوں کا یہ خیال تھا کہ ان کا مادہ منویہ وہ متحرک بیج ہوتے ہیں جو کہ منتظر بیضے (Ovum) کو شکل عطا کرتے ہیں جو کہ اس وقت تک شناخت سے محروم رہتا ہے جب تک کہ اس پر مردانہ مہر نہ لگ جائے۔ ایسکیلس (Aeschylus) کے تین سلسلہ وار المیہ ڈراموں (Trilogy) اور سیٹیا میں اتھینا اس مردانہ دلیل کو فتح عطا کرتی ہے جو اپالو کی طرف سے پیش کی جاتی ہے کہ ماں اپنے بچے کے والدین میں شامل نہیں ہوتی۔ ذہانت یا استدلال کے مردانہ اصول کی فتح جبلی یا حیاتی زنانہ غصبنا کیوں کے تسلط کا خاتمہ کر دیتی ہے اور مدرسری (Matriorchy) پر پدرسری کو ترجیح دیتی ہے۔ بعض اوقات نسائی تنقید غضبنا کیوں کی لہر کو پوری قوت سے یکجا کر لیتی ہے تا کہ پدرسری ثقافت کی یقینی کیفیتوں میں خلل ڈالا جائے اور خواتین لکھاریوں اور قارئین کے لیے کم غاصبانہ فضا پیدا کی جائے۔ بعض اوقات نسائی تنقید نگار ظرافت یا بذلہ سنجی کے ذریعے مشاہدے کے مردانہ طریقوں کو نئی ساخت عطا (Deconstruct) کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر میری ایلمان کہتی ہے کہ ہم بیضے کو جرأت مند، خود مختار اور انفرادیت کا حامل بھی کہہ سکتے ہیں (بہ نسبت اس کے کہ اسے ''بیگانہ'' کہیں) اور مادہ منویہ کو اطاعت گزار اور شرمیلا یا بھولا (بجائے ''پرجوش'' کہنے کے) کہہ سکتے ہیں۔ وو ڈی ایلن کا درد سے بھرپور مادہ منویہ کا تخیل جو کہ نامعلوم کی طرف سفر کا بڑے بے دلانہ طریقے سے انتظار

کررہا ہے تخم ریزی کے حوالے سے جوش و جذبے سے اتنا ہی عاری ہے جتنا کہ کوئی نسوانی نظریات کا حامی خواہش کرسکتا ہے۔

حقوق نسواں کے نظریے کے مسائل

نظریہ حقوق نسواں کے بعض پیروکار ''نظریے'' کو قبول کرنے کی خواہش ہی نہیں رکھتے۔ اس کی بہت سی وجوہات ہیں۔ تعلیمی اداروں میں ''نظریہ'' اکثر مردانہ، حتیٰ کہ نمایاں مردانہ خصوصیات کا حامل ہوتا ہے؛ یہ ادبی تعلیمات کا سخت، دانشورانہ علمبردار ہوتا ہے۔ سخت جانی، مقصد مسلط کرنا اور حد سے بڑھے ہوئے عزائم جیسی خصوصیات بجائے تنقیدی تشریح کے اکثر اوقات نرم و گداز فن میں سرائیت کرنے کے ''نظریے'' کے اندر بسیرا کر لیتے ہیں۔ نسائیت کے حامیوں نے کافی مواقع پر مردانہ سائنس کی پُرفریب ''معروضیت'' کا پردہ چاک کر کے رکھ دیا ہے۔ فرائیڈ کے نظریات کو ان کی بے رحمانہ جنسیت کی بنا پر سخت ہدف تنقید بنایا گیا ہے۔ مثال کے طور پر اس مفروضے کی بنا پر کہ زنانہ جنسیت کی تشکیل ''عضو تناسل۔ کے رشک'' سے ہوتی ہے۔ زیادہ تر نسائی تنقید نظریے کی ''یقینی اور مطلق حالتوں'' سے فرار حاصل کر کے ایک ایسے زنانہ متن کو فروغ دینا چاہتی ہے جسے تصوراتی طور پر کسی طرح کی تسلیم شدہ (اور اسی لیے غالباً مرد کی پیدا کردہ) نظریاتی روایات کے ساتھ منسلک نہیں کیا جاسکتا۔ تاہم نسائیت کے پیروکار لکانیئن (Lacanian) اور دریدیئن (Derridean) قسم کے مابعد ساخت پسندانہ نظریے کی جانب راغب رہے ہیں، شاید اس لیے کہ وہ دراصل ایک ''مردانہ'' سند یا صداقت پر زور دینے یا تسلیم کرنے سے انکاری ہیں۔ جبلی محرکات پر زور دینے سے تحلیل نفسی پر مبنی نظریات خاص طور پر نسائیت کے حامی ان نقادوں کے لیے معاون ثابت ہوئے ہیں جنھوں نے بعض خواتین لکھاریوں اور ناقدین کی طرف سے مردانہ غلبے کی حامل ادبی اقدار کی شر پسندانہ اور بظاہر بے شکل مزاحمت کو واضح رخ دینے کی کوشش کی ہے، اگرچہ نسائیت کے چند ایک حامی بغیر کسی تفصیلی نظریہ سازی کے نسوانی مزاحمت کی ممکنہ حکمت عملیوں کو متحرک کرنے میں کامیاب ہو گئے ہیں۔

سمون ڈی بیوآئر (Simon de Beauvior) نے دوسری جنس (The Second Sex, 1949) جدید نسوانیت پرستی کے بنیادی سوال کا بڑی وضاحت کے ساتھ تعین کر دیا تھا۔ جب ایک عورت اپنا تعارف کرانے کی کوشش کرتی ہے تو وہ اس طرح کہہ کر شروع کرتی ہے ''میں ایک عورت ہوں'' کوئی

بھی مرد ایسا نہیں کرے گا۔ یہ حقیقت ''مردانہ'' اور ''زنانہ'' کی اصطلاحوں میں بنیادی عدم تناسب یا ناموزونیت کی نشاندہی کرتی ہے۔ مرد انسان (Human) کی وضاحت کرتا ہے نہ کہ عورت کی۔ یہ عدم توازن پرانے عہد نامے کے دور سے چلا آرہا ہے۔ مردوں کے درمیان بکھری ہوئی عورتوں کی اپنی کوئی الگ تاریخ نہیں ہے، کوئی فطری یکجہتی نہیں ہے؛ وہ دوسرے پسے ہوئے گروہوں کی طرح آپس میں متحد نہیں ہیں۔ عورت مرد کے ساتھ ناہموار تعلق میں جکڑی ہوئی ہے، وہ (مرد) ایک ہے، وہ (عورت) دوسری ہے۔ مرد کی برتری کی بدولت فرمانبرداری/ اطاعت کی ایک مثالی فضا قائم ہوگئی ہے: ''قانون ساز، پادری، فلسفی، لکھاری اور سائنسدان حضرات سب نے اپنی توانائیاں اور زور یہ ثابت کرنے پر لگا دیا ہے کہ عورت کا اطاعت شعارانہ کردار نہ صرف آسمانی رضا ہے بلکہ زمین پر فائدہ مندی کا حامل بھی ہے''۔ ڈاکٹر بیوآئر اپنا استدلال بڑے عالمانہ انداز میں ضابطہ تحریر میں لاتی ہے۔ عورتوں کو کم تر درجے کی مخلوق بنا دیا گیا ہے اور اس جبر میں مرد کے اس عقیدے کی بنا پر اور بھی اضافہ ہوگیا ہے کہ عورتیں فطرتاً کم تر حیثیت کی حامل ہیں۔ ''مساوات'' کے خیالی نظریے کو نام نہاد اہمیت دی جاتی ہے، مگر حقیقی مساوات کے تقاضے کی عام طور پر مزاحمت کی جاتی ہے۔

عورتیں بذات خود، نہ کہ ہمدردی کرنے والے مرد، اس بہترین مقام پر ہیں کہ وہ اپنی نسوانیت کے حقیقی اثباتی امکانات کا خود ''تعین'' کر سکیں۔

جنسی امتیازات کے حوالوں سے اکثر مباحثوں میں پانچ اہم نکات منظر عام پر آتے ہیں:

حیاتیات

تجربہ

کلام/متن

لاشعور

سماجی اور اقتصادی حالات

جن دلائل کے تحت حیاتیات کو بنیادی اہمیت دی جاتی ہے اور جو سماجی عمل کی اہمیت کو کمتر کر دیتے ہیں، وہ دلائل مرد زیادہ تر عورتوں کو ان کی ''جگہ'' پر رکھنے کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ یہ کہاوت کہ

"Tota Mulier in Utero" (عورت ایک بچہ دانی کے سوا کچھ نہیں ہے) اس رویے کی بہترین ترجمانی کرتی ہے۔ اگر ایک عورت کا جسم ہی اس کی منزل ہے تو پھر منسوب کیے گئے جنسی کرداروں کے حوالے سے سوالات اٹھانے کی تمام تر کوششیں نظام فطرت کی شان میں گستاخی تصور ہوں گی۔ دوسری جانب بعض انقلابی نسوانیت پسند خواتین کی حیاتیاتی خصوصیات کو کمتری کی بجائے برتری کا ماخذ قرار دیتے ہیں۔ خواتین کی مخصوص فطرت کے حوالے سے کوئی بھی سخت قسم کی دلیل اس خطرے کی حامل ہوتی ہے کہ وہ کسی اور راستے سے ہوتی ہوئی اسی مقام پر جا ٹھہرے گی جہاں مردانہ عصبیت نے قبضہ جمایا ہوا ہے۔ یہ خطرہ ان لوگوں سے بھی ہوتا ہے جو زندگی اور فن میں مثبت نسوانی اقدار کے وسیلے کے طور پر خواتین کے خصوصی تجربے کے لیے کشش رکھتے ہیں۔ چونکہ دلائل کے مطابق صرف عورتیں ہی نسوانی زندگی کے ان مخصوص تجربات سے گزر چکی ہوتی ہیں (بیضہ ریزی، ماہواری، وضع حمل)، اسی لیے صرف وہ ہی نسوانی زندگی کی بات کر سکتی ہیں۔ مزید یہ کہ ایک عورت کا تجربہ مختلف تصوراتی اور جذباتی زندگی پر مشتمل ہوتا ہے؛ عورتیں چیزوں کا مشاہدہ اس طرح نہیں کرتیں جس طرح مرد کرتے ہیں اور کسی چیز کے اہم ہونے یا نہ ہونے کے حوالے سے مختلف تصورات اور احساسات رکھتی ہیں۔ عورتوں کی تحریروں میں اور ان اختلافات کے ادبی اظہار کا مطالعہ ''نسوانی تنقید'' (Gynocritics) کہلاتا ہے۔ توجہ کے تیسرے مرکز، متن کو نسائیت کے حامیوں کی طرف سے بہت پذیرائی ملی ہے۔ ڈیل سینڈر کی تحریر "Man-mad Language" جیسا کہ اس کے عنوان سے اندازہ ہوتا ہے، میں یہ امر زیرِ غور لایا گیا ہے کہ عورتیں بنیادی طور پر ایک مردانہ غلبے کی حامل زبان کے ستم کا شکار ہیں۔ اگر ہم فوکالٹ کی اس دلیل کو تسلیم کر لیں کہ کیا ''سچ'' ہے کا انحصار اس امر پر ہے کہ متن/کلام کس کی گرفت میں ہے، تو پھر یہ یقین کرنا معقول لگتا ہے کہ متن یا کلام پر مردوں کے غلبے نے خواتین کو مردانہ ''سچ'' میں مقید کر دیا ہے۔ اس نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو خواتین لکھاریوں کے لیے یہی مناسب نظر آتا ہے کہ وہ زبان پر مردوں کے تسلط کو موضوع بحث بنائیں بجائے اس کے کہ نسوانی متن یا کلام کی گمنام دنیا میں گم ہو جائیں۔ اس کے برعکس نظریے کا حامی سماجی۔ لسانیاتی ماہر رابن لیکاف ہے جس کے خیال میں عورتوں کی زبان درحقیقت کمتر درجے کی ہے کیونکہ اس میں ''کمزوری'' اور ''عدم یقین'' کے آثار پائے جاتے ہیں، ''غیر اہم'' احمقانہ، غیر سنجیدہ پر توجہ مرکوز کی جاتی ہے اور ذاتی جذبات پر مبنی ردعمل پر زور دیا جاتا ہے۔ جبکہ مردانہ کلام، اس کی دلیل کے مطابق، ''مضبوط تر'' ہوتا ہے

اور اگر عورتیں مردوں کے ساتھ سماجی برابری حاصل کرنا چاہتی ہیں تو انھیں یہی کلام یا بول چال منتخب کرنی چاہیے نسائیت کے بہت زیادہ انقلابی پیروکاروں کا خیال یہ ہے کہ عورتوں کے ذہنوں میں اس طرح کے پدرسری نظریات کے ذریعے یہ تصور بٹھا دیا گیا ہے جس کے تحت مضبوط مرد اور کمزور عورت جیسی فرسودہ اصطلاحات تخلیق کی جاتی ہیں۔ لکان اور کرسٹیوا کے تحلیل نفسی پر مبنی نظریات نے چوتھا مرکزی نکتہ فراہم کیا ہے اور وہ ہے لاشعوری عمل۔ نسائیت کے حامی بعض لکھاریوں نے ''عورت'' کو ان عملوں کے ساتھ منسوب کر کے جو ''مردانہ'' کلام کے اعتماد کو کھوکھلا کرنے کا رجحان رکھتے ہیں حیاتیاتی نظریے سے بالکل ہی راہ فرار اختیار کر لی ہے۔ جو چیز بھی مفاہیم یا معانی کے آزادانہ کھیل کی حوصلہ افزائی یا اس کا آغاز کرتی ہے اور ''بندش'' کو روکتی ہے اسے ''زنانہ'' سمجھا جاتا ہے۔ زنانہ جنسیت انقلابی، شر پسندانہ، متنوع یا متضاد عناصر کا مجموعہ اور ''عیاں'' قسم کی چیز ہے۔ اس طرح کا زاویہ نظر الگ تھلگ ہو کر رہ جانے اور فرسودگی کے خطرات کا اتنا حامل نہیں ہوتا کیونکہ یہ زنانہ جنسیت کی تعریف کرنے سے انکار کر دیتا ہے؛ اگر کسی نسوانی اصول کا وجود ہے تو یہ محض عورت کی مردانہ تعریف کے دائرے سے باہر رہنے کا نام ہے۔ ورجینیا وولف پہلی خاتون نقاد تھی جس نے خواتین لکھاریوں کی تحریروں کے اپنے تجزیے میں سماجی پہلو (پانچواں نکتہ ارتکاز) کو شامل کیا تھا۔ اس وقت سے مارکسی نسوانیت پسندوں نے خاص طور پر یہ کوشش کی ہے کہ تبدیل ہوتے ہوئے سماجی اور اقتصادی حالات اور ہر دو اصناف کے درمیان تبدیل ہوتے ہوئے طاقت کے توازن سے ربط پیدا کیا جائے۔ وہ عالمگیر نسوانیت کے تصور کو مسترد کرنے میں دوسرے نسوانیت پسندوں سے اتفاق کرتے ہیں۔

کیٹ ملٹ اور مچلے بیرٹ: سیاسی نظریۂ حقوق نسواں

جدید نسوانیت پسندی میں ایک اہم مرحلہ کیٹ ملٹ (Kate Millett) کی تحریر جنسی سیاسیات (Sexual Politics,1970) کے منظر عام پر آنے کے بعد آیا۔ اس نے عورتوں پر ہونے والے ظلم و ستم کا نظریہ بیان کرنے کے لیے ''پدرسری'' (باپ کی حکومت) کی اصطلاح استعمال کی۔ پدرسری نظام میں عورت کو مرد کے تابع کر دیا جاتا ہے یا پھر عورت کو کمتر درجے کا مرد سمجھا جاتا ہے۔ عورتوں کو قابو میں رکھنے کے لیے شہری اور گھریلو زندگی میں طاقت کا بلا واسطہ یا بالواسطہ استعمال کیا جاتا ہے۔ ملٹ کی دلیل ہے کہ جمہوری ترقی کے باوجود عورتوں کو جنسی بنیاد پر گھسے پٹے کردار عطا کرنے والے نظام میں جوان پر ابتدائی عمر میں ہی مسلط

کر دیا جاتا ہے، مسلسل جبر کا نشانہ بنایا جا رہا ہے۔ وہ سماجی یا عمرانی علم سے ''جنس'' اور ''صنف'' کا اہم امتیاز مستعار لیتی ہے۔ جنس کا تعین حیاتیاتی طور پر ہوتا ہے جب کہ ''صنف'' ایک نفسیاتی تصور ہے جس کا تعلق ثقافتی طور پر حاصل کی گئی جنسی شناخت سے ہے۔ مارگریٹ میڈ نے جو کہ علم البشریات کی ماہر ہے، یہ ثابت کیا تھا کہ غیر مغربی معاشروں میں عورتوں اور مردوں سے منسوب خصوصیات میں بہت وسیع فرق پایا جا سکتا ہے؛ مرد پر امن اور عورتیں لڑاکا فطرت ہو سکتی ہیں۔ ملٹ اور دیگر نسوانیت پسندوں نے ان سماجی سائنسدانوں کو ہدف تنقید بنایا ہے جو ثقافتی حوالے سے شناخت کی جانی والی ''زنانہ'' خصوصیات (بے عملی وغیرہ) کو فطری سمجھتے ہیں۔ وہ اس امر کو تسلیم کرتی ہیں کہ عورتوں کے ساتھ مرد حضرات بھی مساوی طور پر ان رویوں کو خواتین کے جرائد اور خاندانی نظریات کی صورت میں تسلسل فراہم کرتے ہیں۔ اس کے خیال میں معاشرے میں ''جنسی کرداروں'' میں جو تسلسل پایا جاتا ہے وہ بھی جبری نوعیت کا ہوتا ہے۔ ان کرداروں سے باہر نکل کر غلبے اور اطاعت کے غیر مساویانہ تعلق کا عمل وہ چیز ہے جسے ملٹ ''جنسی سیاست'' کا نام دیتی ہے۔

نسائیت کے نظریے کی حامی جدید ادبی تحریروں (Kate Millet Germaine Greer, Mary Ellman) کے ابتدائی مرحلے میں زیادہ تر سیاسی رنگ نمایاں تھا کیونکہ لکھاری حضرات ناانصافی کے حوالے سے شدید غم و غصے کا اظہار کرنے کے ساتھ ساتھ عورتوں میں اس بات کا شعور بھی بیدار کرنے میں لگے ہوئے تھے کہ وہ مردوں کے ظلم و ستم کا شکار ہیں۔ اس طرح کی نسائیت پسندی اور بنیادی سیاسی تبدیلیوں کی دیگر شکلوں میں مماثلت دیکھنا دلچسپی سے خالی نہیں ہے۔ عورتوں کا بحیثیت ایک پسے ہوئے طبقے کے کالے باشندوں اور مزدور طبقے کے لوگوں سے موازنہ کیا جا سکتا تھا اور کیا جا رہا ہے؛ اگر چہ کالے باشندوں کے برعکس، جیسا کہ سائمن ڈی بیوائر نے نکتہ عیاں کیا ہے، عورتیں اقلیت سے تعلق نہیں رکھتیں اور مزدور طبقے کے برعکس وہ تاریخی عمل کی پیداوار بھی نہیں ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ سب سے زیادہ پسا ہوا یا مظلوم طبقہ کالے، باشندوں، مزدور لوگوں اور خواتین پر مشتمل ہوتا ہے۔ ہر مظلوم طبقے کے دلائل ایک ہی جیسے ہوتے ہیں: ظالم کے بارے میں یہ سمجھا جاتا ہے کہ وہ نظریے کی وساطت سے (نسلی تعصب، بورژوا یا پدرسری نظریات) ظلم کو شعوری طور پر لامحدود مدت کے لیے جاری رکھنے کی کوشش کرتا ہے؛ ہر ایک اپنے طبقے کے لوگوں کی ذرائع ابلاغ اور افسانوی ادب میں غلط نمائندگی اور فرسودہ تصورات سے وابستگی کی مزاحمت کرتا ہے؛ اور ہر ایک مظلوموں کے اندر شعور

بیدار کرنے اور ظالم و مظلوم کے درمیان طاقت کے توازن میں بنیادی تبدیلی لانے کے لیے "سیاسی" جدوجہد کرتا ہے۔ ان خام سیاسی نظریات میں آئیڈیالوجی یا مثالی تصور کی حیثیت غلبے کے یک رخی ہتھیار تک ہی محدود ہو کر رہ جاتی ہے۔ ملٹ کے لیے، بقول کورا کپلان، "آئیڈیالوجی مردانہ عضو کی آفاقی انجمن ہے جسے ہر طبقے کے مرد خواتین کی مار پیٹ کے لیے استعمال کرتے ہیں"۔ مرد محض خواتین کے کمزور صنف ہونے اور دکھ درد اور ذلت سے خوشی حاصل کرنے کی خصوصیات پر زور دیتے ہیں۔ اس طرح صنف کی تشکیل کے لاشعوری نفسیاتی / مراحل اور عورتوں پر ہونے والے مظالم کے نمایاں غیر جانبدارانہ سماجی اور اقتصادی محرکات کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔

ان عوامل کے ادب پر کیا اثرات مرتب ہوتے ہیں؟ پہلی بات تو یہ ہے کہ کہ ادبی اقدار اور روایات کی تشکیل خود مرد کرتے ہیں اور خواتین زیادہ تر اپنی ہی فکروں کا اور وہ بھی نامناسب انداز یا شکلوں میں اظہار کرنے کی ہی کوشش کرتی رہی ہیں۔ مثال کے طور پر بیان یا حکایت کرتی رہی ہیں۔ مثال کے طور پر بیان یا حکایت میں دلیرانہ کارناموں اور رومانوی خواہشات کے حصول کی کوششوں کے حوالے سے تشکیل دی جانے والی روایات کے اندر "مردانہ" تحریک اور مقصدیت کا عنصر پایا جاتا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ مرد لکھاری اپنے قارئین کو ہمیشہ اس انداز میں مخاطب کرتے ہیں جیسے وہ ہمیشہ مرد قارئین ہیں ہوتے ہوں۔ تشہیری سرگرمیاں عوامی ثقافت کے حوالے سے بڑی واضح متوازی مثالیں فراہم کرتی ہیں۔ ایک برقی فوارے کا، ٹیلی وژن پر اشتہار، جس میں ایک عورت نظروں کو للچانے والے انداز میں اپنا تولیہ گرانے میں بس اتنی دیر لگاتی ہے کہ (مرد) ناظرین اس کے ننگے جسم کی ایک جھلک دیکھ لیں، صریح انداز میں خاتون ناظر کو نظر انداز کر کے رکھ دیتی ہے۔ تاہم، اس مثال سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ خاتون ناظر کے لیے یہ بھی ممکن ہے کہ وہ اس صورت حال (نظر انداز ہونے) کے ساتھ ساز باز یا سمجھوتہ کر لے اور اشتہار کو "ایک مرد کی حیثیت" سے دیکھے۔ اسی طرح سے خاتون قاری کو بھی (لاشعوری طور پر) مجبور کیا جا سکتا ہے کہ وہ ایک مرد کی حیثیت سے مطالعہ کرے۔ خاتون قاری کے ذہن میں اس طرح کے تصورات / عقائد بٹھانے کے عمل کی مزاحمت کرنے کے لیے کیٹ ملٹ، "جنسی سیاست" میں مردانہ افسانوں میں پائی جانے والی جنسیت کی جبری نمائندگی کا پردہ چاک کر دیتی ہے۔ خاتون قاری کے منظر کو جان بوجھ کر پیش منظر میں لا کر وہ اس مردانہ غلبے یا تسلط کو نمایاں کرتی ہے جو ڈی

ایچ لارنس کے ناولوں ''ہنری ملر''، ''نارمن میلر''، اور ''جین جینسٹ'' میں جنسی بیانات کے اندر سرایت کر جاتا ہے۔ مثال کے طور پر وہ ملر کی تحریر "Sexus" کے ایک اقتباس (''میں گھٹنوں کے بل بیٹھ گیا اور اپنا سر اس کے بازو یوش(Muff) میں دھنسا دیا'' وغیرہ وغیرہ) کو سخت تنقید کا نشانہ بناتی ہے اور یہ دلیل دیتی ہے کہ ''یہ ایک ایسے لہجے یا انداز کا غماز ہے.......... جس کے تحت ایک مرد کسی کارنامے کو دوسرے مرد سے مردانہ لفظیات میں بیان کیے گئے نقطۂ نظر کے ساتھ منسوب کر دیتا ہے''۔ وہ میلر کی تحریر "The American Dream" (امریکی خواب'' میں مرکزی حصوں (Acts) کو، جن میں روجک پہلے اپنی بیوی کو قتل کرتا ہے اور پھر نوکرانی روتا (Ruta) کو لواطت کا نشانہ بناتا ہے، ''قتل اور لواطت کے حوالے سے'' عورتوں کے خلاف ''جاری کی گئی جنگ'' کے طور پر بیان کرتی ہے۔ ملٹ کی کتاب میں پدرسری یا مرد کے تسلط کی ثقافت کے حوالے سے جاندار تنقید پیش کی گئی ہے، مگر بعض نسائیت پسندوں کا یقین ہے کہ اس نے جو مرد لکھاری منتخب کیے وہ سب بہت ہی غیر نمائندہ حیثیت کے حامل تھے اور دیگر کے خیال میں اسے افسانوی تحریروں میں تصورات کی باغیانہ یا تباہ کن طاقت کا مکمل شعور ہی نہیں ہے۔ مثال کے طور پر وہ جینیٹ کے "The Thief's Journal" کی گہری باغیانہ فطرت کا ادراک ہی نہیں کر پاتی اور جس ہم جنس پرستانہ دنیا کی خاکہ کشی کی گئی ہے اس کے اندر اسے عورت کی صرف ایک ڈھکی چھپی محکومیت اور تذلیل نظر آتی ہے؛ ہم جنس پرست مردوں کے درمیان غلبے اور اطاعت کو مخالف اصناف کے ماہرین جبر کی بنیاد پر جنسی تعلقات کی محض ایک اور شکل گردانا جاتا ہے۔ اپنی تحریر ''جنسیت کی قیدی The Prisoner of Sex'' میں نارمن میلر نے ملٹ کو جارحانہ حملے کا نشانہ بنایا ہے اور مخصوص اقتباسات میں افسانوی سیاق وسباق کے لیے گنجائش نکالنے میں ناکامی کے حوالے سے اس (ملٹ) پر اکثر و بیشتر اپنے خیالات کی برتری ثابت کی ہے۔ ایسے لگتا ہے کہ ملٹ کے خیال میں مرد لکاری اپنی صنفی خصوصیت کی بنا پر مجبور ہو کر اپنے افسانوں/ ناولوں میں حقیقی دنیا کی جبری جنسی سیاست کو پھر سے من وعن تحریر کر دیتے ہیں۔ تاہم یہ حکمت عملی، مثال کے طور پر، جوائس کی طرف سے زنانہ جنسیت کے ساتھ سلوک کے حوالے انصاف کی حامل نہ ہوگی۔ نہ صرف میلر بلکہ چند ایک نسائیت پسندوں کی نظر میں بھی ملٹ مرد کے غلبے یا تسلط کا یک رخی منظر پیش کرتی ہے؛ وہ جنسی نظریات یا تصورات کو جبر کا ایک ایسا ہتھیار سمجھتی ہے جس کے استعمال کو تمام مرد لکھاری ناگزیر طور پر فروغ دیتے ہیں۔

ملٹ اور شلامتھ فائرسٹون (The Dialectics of Sex, 1972) کے مطابق مردانہ تسلط ایک بنیادی اور جبر کی دیگر سماجی اور معاشی شکلوں سے بالکل الگ حیثیت کا حامل عنصر ہے۔ فائرسٹون کا نظریاتی مقصد یہ ہے کہ جنس کی جگہ طبقے کو تاریخی عمل کا تعین کرنے والا اہم عنصر گردانا جائے۔ ''طبقاتی جدوجہد'' بذات خود حیاتیاتی خاندانی اکائی کے منظم ہونے کا نتیجہ ہے۔ مچلے بیرٹ کے استدلال کے مطابق ملٹ اور فائرسٹون کا پیش کردہ ''پدرسری نظام'' کا تصور ایک ایسا آفاقی یا ہمہ گیر غلبے کا حامل ہے جس کے کوئی تاریخی مآخذ یا تفاریق نہیں ہیں۔ پدرسری اور سرمایہ دارانہ نظام کے ربط (Articulation) کو نظر انداز کر کے، اس کی دلیل کے مطابق، وہ لوگ ایک پیچیدہ عمل کو ضرورت سے زیادہ سادہ بنا دیتے ہیں۔ مختلف عوامل میں ربط پیدا کرنا ضروری ہے۔ ان میں خاندانوں کا اقتصادی نظم و نسق اور ان سے منسلک ''خاندانی تصور''؛ اقتصادی نظام کے اندر محنت کی تقسیم؛ تعلیمی نظام اور ریاست؛ وہ ثقافتی عمل جن کے تحت عورتوں اور مردوں کی نمائندگی الگ الگ یا مختلف اور جنسیت اور حیاتیاتی عمل تخلیق کے درمیان تعلق شامل ہوتا ہے۔

بیرٹ صنفوں کی نمائندگی کا ایک مارکسی نسائیت پسندانہ تجزیہ پیش کرتی ہے۔ سب سے پہلے وہ ورجینیا وولف کے اس مادیت پرستانہ استدلال کی ستائش کرتی ہے جس کے مطابق مرد اور عورتیں جن حالات کے تحت ادب تخلیق کرتے ہیں وہ مادی لحاظ سے مختلف ہوتے ہیں اور ان کی تحریر کے مواد اور عنوان دونوں پر اثرات مرتب کرتے ہیں۔ ہم صنف کی بنیاد پر فروغ پانے والے فرسودہ تصورات کے سوال کو تاریخ میں ان کے مادی حالات سے الگ نہیں کر سکتے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ نجات محض ثقافت میں آنے والی تبدیلیوں کی بنا پر نہیں ملے گی۔ دوسرے صنفی نظریہ عورتوں اور مردوں کی تحریروں کو پڑھنے کے انداز کے ساتھ ساتھ بہترین معیار کے اصول و ضوابط متعین کرنے کے عمل کو بھی متاثر کرتا ہے۔ تیسرے یہ کہ نسائیت پسند نقادوں کو ادبی متنوں کی افسانوی نوعیت پر بھی غور کرنا چاہیے اور تمام مرد لکھاریوں کو ان کی کتابوں میں موجود جنسیت کی بنا پر قابل مذمت اور خواتین کو صنفی مساوات منظر عام پر لانے کی بنا پر قابل ستائش ٹھہرانے کے عمل میں مشغول نہیں رہنا چاہیے۔ متنوں کا کوئی حتمی مفہوم نہیں ہوتا: تشریحوں کا انحصار قاری کی صورت حال اور نظریے پر ہوتا ہے۔ تاہم، خواتین کو اس طرح کے انداز یا طریق پر اثر انداز ہونے کی کوشش کرنی چاہیے جس کے تحت صنف کی ثقافتی حوالے سے تعریف اور نمائندگی کی جاتی ہے۔

خواتین کی تحریریں اور نقادِ نسواں

ایلین شوآلٹر کی کتاب "A Literature of Their Own, 1977" میں برطانوی خاتون ناول نگاروں کا جائزہ برونٹز (Brontes) کے دور سے خواتین کے تجربے کی روشنی میں لیا ہے۔ وہ اس نقطۂ نظر کی حامی ہے کہ اگر چہ فطری زنانہ جنسیت یا زنانہ تصور نام کی کوئی طے شدہ خصوصیت نہیں ہوتی مگر عورتوں اور مردوں کی تحریروں میں بہت گہرا فرق پایا جاتا ہے اور یہ کہ مرد نقادوں نے لکھنے لکھانے کی پوری روایت کو ہی نظر انداز کر دیا ہے: ''زنانہ روایات کا گمشدہ براعظم انگریزی ادب کے سمندر سے ابھر کر دوبارہ نکل آیا ہے''۔ وہ روایت کو تین مراحل میں تقسیم کرتی ہے۔ پہلا مرحلہ ''نسائی یا زنانہ'' دور ۱۸۴۰ء سے لے کر ۱۸۸۰ء تک کا ہے جس میں ایلزبتھ گاسکل اور جارج ایلیٹ بھی آ جاتے ہیں۔ خواتین لکھاریوں نے غالب مردانہ جمالیاتی معیاروں کی نقل کے ساتھ ہی انھیں اپنی ذات میں جذب کرنا شروع کر دیا جن کا تقاضا یہ تھا کہ عورتوں کو معزز عورتیں ہی رہنا چاہیے۔ ان کے کام کا بنیادی دائرہ ان کا قریبی گھریلو اور سماجی حلقہ ہی ہوتا تھا۔ وہ تحریریں لکھنے کے کام سے اپنی ''خود غرضانہ وابستگی کے حوالے سے احساس جرم محسوس کرتی تھیں اور انھوں نے اظہار کے حوالے سے مخصوص حدود و قیود قبول کر لی تھیں جن کے تحت کھردرے پن اور نفسانیت سے گریز ضروری تھا۔ تاہم میری دلیل یہ ہے کہ کچھ حد تک جارج ایلیٹ ج یسے خالص پسند بھی نے The Mill on the Floss میں اچھی خاصی نفسانیت کو جگہ دے دی تھی بحر حال جو کچھ بھی ہو کھردرے پن اور نفسانی یا شہوانی جذبات کے لیے مردانہ افسانہ نگاری میں کوئی جگہ نہیں تھی۔ ہارڈی کے متنازعہ "Tess of the D' urbervilles" میں ہیروئن کی جنسیت کے اظہار کے لیے پوشیدہ مفہوم اور شاعرانہ تصور کا سہارا لیا گیا تھا۔

''نسائیت پسندانہ'' مرحلے یا دور ۱۹۲۰ء-۱۸۸۰ء میں ایلزبتھ رابن اور اولیو شریز جیسے لکھاری آ جاتے ہیں۔ اس دور کے انقلابی نسائیت پسندوں نے علیحدگی پسند جنگجو عورتوں کی خیالی جنتوں اور زنانہ حق رائے دہی کے حامی خواتین اتحاد کی حمایت کا اصول اپنایا۔ تیسرا زنانہ مرحلہ (۱۹۲۰ء سے آگے) پچھلے مراحل کی خصوصیات سے مالا مال تھا اور اس دور میں خاص طور پر زنانہ تحریروں اور تجربات کے تصور کو فروغ دیا گیا۔ شوآلٹر کے مطابق اس دور یا مرحلے کے انتہائی اہم ابتدائی ''زنانہ'' ناول نگاروں میں ایبکا ویسٹ، کیتھرین مینسفیلڈ اور ڈوروتھی رچرڈسن شامل تھے۔ اسی دور میں جس میں جوائس اور پراؤسٹ موضوعی یا انفرادی شعور پر مبنی ناول لکھ

رہے تھے، رچرڈسن کے طویل ناول زیارت "Pilgrimage" میں زنانہ یا نسائی شعور کے موضوع کا احاطہ کیا گیا۔تحریر کے حوالے سے اس کے خیالات حالیہ نسوانی نظریات کی پیش بینی کرتے ہیں۔ وہ ایک طرح کی منفی استعداد، ایک ''کثیرالاجزاز ودفہمی'' کی حامی تھی جوان طے شدہ یا واضح نظریات اور آراء کو مسترد کر دیتی ہے جن کو وہ ''مردانہ قسم کی چیزیں'' کہتی ہے۔شوآلٹر لکھتی ہے کہ ''اس نے اپنے بے شکل جذباتی اظہار احساس کے مسئلے کو عقلی بنیادیں فراہم کرنے کے لیے'' ایک ایسا نظریہ تشکیل کر ڈالا جس کے تحت بے شکلی یا بے ترکیبی (Shapelessness) زنانہ ہمدردی کے قدرتی اظہار، اور نمونہ یا شکل مردانہ جانبداری کی عکاسی کرتا تھا۔اس نے شعوری طور پر پیچیدہ/کثیرالمعانی (Ellitical) اور ٹوٹے پھوٹے جملے بنانے کی کوشش کی تھی تاکہ وہ کچھ ظاہر کر سکے جو اس کے نزدیک زنانہ یا نسوانی ذہن کی شکل اور اجزائے ترکیبی (Texture) تھے۔ ورجینیا وولف کے بعد جنسیت (شادی شدہ فرد کا زنا کرنا، عورتوں کی ہم جنس پرستی) کے حوالے سے خواتین کی افسانہ نگاری میں نئی بے تکلفی نے جنم لیا خصوصاً جین رہز (Jean Rhys) کے افسانوں میں۔ یونیورسٹی سے تعلیم یافتہ خواتین کی ایک نئی نسل میں جسے زنانہ بے اطمینانیوں یا بے چینیوں کے اظہار کی کوئی ضرورت محسوس نہیں ہوئی، اے ایس بیاٹ (A.S.Byatt)، مارگریٹ ڈریبل، گرسٹائن بروکروز اور برجڈ برونی شامل تھیں۔ تاہم ستر کی دہائی کے شروع میں پینیلوپ مورٹائمر، موریل سپارک اور ڈورس لیسنگ کے ناولوں میں زیادہ ناراض لہجے (Angry tone) کی طرف تبدیلی محسوس کی گئی۔ ورجینیا وولف نے خواتین کی تحریروں کے حوالے سے بہت کچھ لکھا اور رچرڈسن کی مانند وہ بھی جدید نسائیت پسندانہ تنقید کی ایک اہم پیش رو ہے۔ اگرچہ اس نے کبھی نسائیت پسندانہ مؤقف اختیار نہیں کیا مگر وہ خواتین لکھاریوں کو درپیش مسائل کا مسلسل جائزہ لیتی رہی۔ اس کا یقین تھا کہ خواتین کے ادبی عزم وارادوں کی راہ میں ہمیشہ سماجی اور اقتصادی رکاوٹیں آڑے آتی رہی ہیں۔ اسے اس امر کا احساس بھی تھا کہ اس نے خود بھی محدود تعلیم حاصل کی تھی۔ (اسے، مثال کے طور پر یونانی زبان نہیں آتی تھی)۔ بلومز بری کی ''بیک وقت مردانہ اور زنانہ خصوصیات کی حامل'' جنسی اخلاقیات اختیار کر کے اس نے مردانہ اور زنانہ جنسیت کے درمیان کشمکش سے پُرسکون فرار حاصل کر لیا۔ نسائیت پسندانہ شعور یا آگاہی کو مسترد کرنے کی بنا پر اسے یہ امدی پیدا ہوگئی تھی کہ ایک ''مردانہ'' خود آگاہی اور ''زنانہ'' خود شکستگی یا خود رفتگی'' کے درمیان توازن حاصل کیا جا سکتا ہے۔ اس پر پاگل پن کے

مسلسل دوروں اور بالآخر خودکشی کر لینے کے عمل سے ثابت ہوتا ہے کہ اس کی طرف سے جنسیت کی حدوں کو پار کر لینے کی کوششیں ناکام ہوگئی تھیں۔ وہ اپنے لیے ایک لاشعوری نسوانیت کی طلب گار تھی تاکہ ''وہ مردانہ پن یا زنانہ پن سے ٹکراؤ کی صورت حال سے فرار حاصل کر سکے'' (A Room of One's Own)۔ بیک وقت زنانہ و مردانہ خصوصیت (Amdrogyny) کے تصور کے ساتھ اپنی تکلیف دہ وابستگی کے باوجود اس نے خواتین کی تحریروں کی امتیازی خصوصیت کے حوالے سے عظیم تر شعور کا مظاہرہ کیا۔ اس نے سنکی قسم کی ڈچز آف نیوکاسل (Duchess of Newcastle) کا جو واقعہ بیان کیا ہے۔ اس میں بڑی بذلہ سنجی سے سترھویں صدی کی خاتون لکھاری کی ''نسوانیت پر مبنی'' تخلیقی صلاحیت کی جانب توجہ مبذول کرائی گئی ہے۔

> ''اگرچہ اس کے فلسفے بے کار و بے اثر ہیں، اور اس کے ڈرامے ناقابل برداشت، اور اس کے اشعار زیادہ تر پھیکے اور بے مزہ ہیں، ڈچز کے بھاری یا وسیع تن و توش میں حقیقتاً ایک آگ سی دہک رہی ہے۔ کوئی بھی اس کے متلون مزاج اور پیار بھری شخصیت کے سحر میں آئے بغیر نہیں رہ سکتا جو کہ ہر اگلے صفحے میں بل کھاتی، لہراتی اور جھلملاتی نظر آتی ہے۔ اس کی شخصیت میں تہذیب و شائستگی اور من چلا پن اور جوش اور ولولے کے ساتھ ہی ''دیوانہ پن اور لطافت و ظرافت کا عنصر بھی پایا جاتا ہے''۔

ورجینیا وولف کی باتوں سے یہ مطلب اخذ کیا جا سکتا ہے کہ ڈچز کا پھیکا / بے مزہ ''مردانہ'' جثہ ایک خوش کن یا لطف سے بھرپور ''زنانہ'' آوارگی (متلون مزاجی، بل کھاتے ہوئے چلنا) سے چمک دمک حاصل کرتا ہے۔ آخری جملہ خاص طور پر واشگاف قسم کا ہے: ''معزز (Noble) '' اور ''من چلا'' مردانہ خصوصیات کی جانب اشارہ کرتے ہیں، جبکہ ''سرپھرا اور بذلہ سنج'' زنانہ خصوصیات لگتی ہیں۔ مختلف النوع یا متضاد تعبیروں یا پوشیدہ معانی کو یکجا کر کے وہ ایک طرح کی زنانہ و مردانہ صفات سے ماورا صورت حال پیدا کر دیتی ہے۔

خواتین لکھاریوں کے حوالے سے اس کا سب سے مؤثر اور دلچسپ مضمون ''عورتوں کے لیے پیشے'' (Professions for women) ہے۔ اسے خود اپنی پیشہ ورانہ زندگی بھی دو طرح کی رکاوٹوں سے پُر نظر آتی ہے۔ ایک تو یہ کہ انیسویں صدی کے بہت سے دیگر لکھاریوں کی طرح وہ بھی نسوانیت کے نظریے میں مقید ہو کر رہ گئی تھی ''دی اینجل ان دا ہاؤس'' کے مثالی کردار کے تحت خواتین سے یہ توقع کی جاتی تھی کہ انھیں

ہمدردی، ایثار اور وفا کا پیکر ہونا چاہیے؛ لکھنے کے لیے وقت اور جگہ حاصل کرنے کے لیے عورتوں کو زنانہ یا نسوانی مکاری اور خوشامد سے کام لینا پڑتا ہے۔ دوسرے یہ کہ نسوانی جذبات کے اظہار پر بندش کی وجہ سے وہ ''اپنے ہی جسمانی تجربات کے حوالے سے سچ بتانے سے'' قاصر تھی۔ اس کی تخلیقات یا زندگی میں نسوانی جنسیت اور لاشعور کی اس نفی پر کبھی بھی مکمل قابو نہیں پایا جا سکا تھا۔ وہ یقیناً نسوانی لاشعور میں یقین نہیں رکھتی تھی مگر اس کے خیال میں خواتین کی تحریریں مردوں سے اس لیے مختلف نہیں تھیں کہ وہ ان (مردوں) سے مختلف نفسیات رکھتی تھیں بلکہ اس لیے کہ ان کا سماجی تجربہ مختلف ہوتا تھا۔ عورتوں کے تجربات کے حوالے سے لکھنے کی اس کی کوششیں شعوری ہوتی تھیں اور ان کے ذریعے وہ ایسے لسانی طور طریقے یا انداز دریافت کرنا چاہتی تھی جن کے توسط سے وہ خواتین کی محدود اور پابندیوں میں جکڑی زندگی کا احوال بیان کر سکے۔ اس کا یقین تھا کہ جب عورت مرد کے مساوی سماجی اور اقتصادی درجہ حاصل کر لے گی تو اسے اپنی فنکارانہ صلاحیتوں کی آزادانہ نشو و نما سے کوئی طاقت نہیں روک سکے گی۔

نسوانی تنقید کا ابتدائی متن جس نے مجھے سب سے زیادہ متاثر کیا ہے وہ میری ایلمان کا فکر خواتین (Thinbing aout women, 1968) ہے۔ اس کا تعلق جدید نسائی نظریے کے ابتدائی ''سیاسی'' دور سے ہے، مگر وہ زیادہ باریک یا دقیق تبدیلیوں یا پیش رفت کی جانب اشارہ کرتی ہے۔ وہ بڑے ظریفانہ انداز میں ''لنگی (Phallic) تنقید'' پر حملہ کرتے ہوئے والٹر پیٹر کے ''فن کی مردانگی'' کے مضحکہ خیز تصور کا مذاق اڑاتی ہے جس کی تعریف وہ ان الفاظ میں کرتا ہے؛ مکمل شعوری تکمیل، فن ''ابہام اور مقصد کی پختہ عزمی، حقیقتاً بے ربط اور منتشر ہوتے ہوئے خیال یا تصور کے برعکس اور ہیجان انگیز یا دیوانگی کی حد تک جذباتی (Hysteric) یا بے ہنگم طریقے سے کام کرنے والے نظریے کے برخلاف مربوط و مستحکم کرنے کا جوش و جذبہ''۔ شوآلٹر کے برعکس ایلمان نسوانی تحریروں کی شناخت نسوانی تجربات کی بنیاد پر نہیں کرتی، بلکہ ان کا تعلق مخصوص ادبی انداز و اطوار سے جوڑتی ہے۔ اس کے استدلال کے مطابق خواتین لکھاری مشاہدے کی قطعیت اور رنکتۂ ارتکاز کے ٹھہراؤ یا استحکام کو کھوکھلا کر کے اکثر و بیشتر ایک باغیانہ حد تک مختلف تناظر قائم کرتی ہیں۔ آئیوی کومپٹن برنیٹ (Ivy Compton Burnett) کے ناول واضح/قطعی ''نقطہ ہائے نظر'' کو ضمنی یا سرسری اطراف تک محدود کر کے انھیں ''مردانہ'' فیصلوں یا آرا کے اختیار سے محروم کر دیتے ہیں۔ اس طرح

کی تحریر اکثر اوقات مزاحیہ یا طربیہ جمود طاری کر دیتی ہے جس میں فیصلوں یا آراء کو پہلے سے ہی بھانپ یا روک لیا جاتا ہے اور نتائج برآمد نہیں ہو پاتے۔اس کے خیال میں تمام خواتین لکھاری کا انداز تحریر نسوانی نہیں ہوتا؛ میری مہکار تھی بہت ہی بااختیار اور مدلل انداز میں لکھتی ہے، اور چارلٹ برونٹ (Charlotte Bronte) بہت ہی وابستگی اور سنجیدہ جذبے کے تحت لکھتی ہے۔اس کے برعکس بڑی نفاست اور غیر محسوس انداز سے بنیادیں کمزور کرنے والا اسلوبیانہ (Stylistic) تصنع جس کی ایلمان کی نظروں میں بہت قدر ہے، آسکر وائلڈ اور ہم کہہ سکتے ہیں کہ جو آرٹن (Toe Orten) کے ہاں نظر آتا ہے جو دونوں غیر روایتی جنسی نظریات رکھتے تھے۔

ایلمان جین باؤلز کی تحریر ''دو سنجیدہ عورتیں'' (Two Serious Ladies, 1943) کی جانب توجہ مبذول کراتی ہے، جو کہ دو ایسی عورتوں کے بارے میں لکھا گیا عجیب وغریب مزاحیہ ناول ہے جو جنسی بے راہ روی کی زیر زمین دنیا میں گم ہو جاتی ہے جبکہ بول چال اور نشست و برخاست کا ایک الگ تھلگ انداز برقرار رکھتی ہیں۔دونوں عورتیں زنانہ آزادی کی لطیف خوشیوں سے مکمل بے خودی کے/فطری انداز میں لطف اندوز ہوتی ہیں۔یہ ناول مردانہ اقدار سے خواتین کی بغاوت کی ایک باوقار ابتدائی تحقیق یا چھان بین ہے۔فرائیڈ کا پر فیلڈ پانامہ کے ایک آرادم دہ ہوٹل میں قیام کی تمنا رکھتی ہے جس کا وہ اپنے خاوند کے ساتھ دورہ کرتی ہے۔اس کا خاوند ایسی ''اشیاء'' پر رقم خرچ کرنے کو ترجیح دیتا ہے جو پائیدار ثابت ہوں اور جب فرائیڈ اعتراض کرتی ہے تو اس کا موڈ بگڑ جاتا ہے:

''اگر تم اس طرح تکلیف یا اذیت محسوس کرنے لگو گی تو، ہم ہوٹل واشنگٹن میں چلے جائیں گے''، مسٹر کا پر فیلڈ نے کہا۔اچانک وہ وقار سے محروم ہو گیا۔اس کی آنکھوں کے آگے اندھیرا چھا گیا اور اس نے بیزاری سے ہونٹ باہر نکالتے ہوئے کہا ''مگر میں وہاں ذیل ہو جاؤں گا، میں یقین سے کہہ سکتا ہوں۔وہاں خدا کی پناہ! بہت بوریت ہو گی۔وہ ایک بچے کی طرح لگ رہا تھا اور مسز کا پر فیلڈ اسے تسلیلی دینے پر مجبور تھی۔ وہ اسے اس صورت حال کا ذمہ دار محسوس کرنے کا حربہ جانتا تھا۔

صرف ایک خاتون ناول نگار ہی مردانہ وقار اور اس کے ''تعمیری جذبے'' سے اس طرح کا اذیت ناک انتقام لے سکتی تھی! باؤلز اپنے نظریاتی حامیوں کو ''نسوانی'' شعور اور اقدار کے نظام کی چھان بین کرنے

کے لیے استعمال کرتی ہے۔ وہ ممنوعہ کی طرف اس لیے کشش محسوس کرتے ہیں کیونکہ یہ مردانہ اختیار کو چیلنج کرتا ہے۔ وہ بڑے ہلکے پھلکے انداز اور لاپروایانہ طریقے سے خوشی اور ''دلی سکون'' کی تلاش کرتی ہیں۔ کرسٹینا جارنگ اپنا میر طبقے کا عزت واحترام کا درجہ ترک کر دیتی ہے اور درحقیقت پانامہ کی ایک اونچے درجے کی طوائف بن جاتی ہے۔ اپنے ''ذلت'' کے سفر میں وہ اپنے مردانہ پرستاروں کے عجیب والو مجھے مدافعتی حربوں اور تضادات کا مشاہدہ کرتی ہے۔ آرنلڈ کا باپ جو کچھ حد تک دیدہ دلیری کے ساتھ کرسٹینا کے ساتھ معاشقے میں اپنے بیٹے کی رقابت کرتا ہے اچانک اس امید کا اظہار کرتا ہے کہ ''وہ میری طرف مائل ہوگی''۔ وہ سوال کرتی ہے کہ ''اس کا کیا مطلب ہے؟''۔ وہ جواب میں کہتا ہے کہ ''اس کا مطلب ہے.........تم واقعی ایک عورت ہو۔ ہمدرد اور میری ہر بات اور عمل کے دفاع کے لیے تیار۔ اور اس کے ساتھ ہی مجھے تھوڑی بہت ڈانٹ پلانے پر بھی تیار رہتی ہو''۔ اگلی صبح وہ کھلے ہوئے کالر اور بے ترتیب بالوں کے ساتھ نمودار ہوتا ہے اور ایک لاابالی بے فکری کے ساتھ شادی کی ذمہ داریوں کو مسترد کرنے کی کوشش کرتے ہوئے اپنی بے ربطیوں سے بے خبر، اعلان کرتا ہے کہ ''ایک فنکار کا حسن اس کی بچوں کی سی خصلت میں پنہاں ہوتا ہے''۔ کرسٹینا اپنے ''صوفیانہ مقام'' کے حصول کی کوشش میں آخر کار خود سے ''مردانہ'' سوال کرتی ہے ''کیا یہ ممکن ہے کہ میرے وجود کا ایک حصہ جو میری نظروں سے اوجھل ہے اتنی تیزی گناہوں کے بوجھ تلے دبا جا رہا ہے جتنی تیزی سے مسز کاپر فیلڈ؟''۔ بیان کرنے والا بڑے پرسکون انداز میں نتیجہ اخذ کرتا ہے: ''بعد کا امکان مسز جارنگ کے نزدیک کافی دلچسپی کا حامل مگر غیر اہم تھا''۔

''دو سنجیدہ عورتیں'' (Two Serious Ladies) میں نسائیت پسندانہ تنقید کی طرف اشارہ کیا گیا ہے جو کہ کیٹ ملٹ کے سخت متنازعہ مباحثوں یا بیانات سے ماورا ہے مگر پھر بھی تمام ''مردانہ'' اقدار اور فرسودہ تصورات کی بنیادیں بڑی نفاست یا غیر محسوس طریقے سے کھول کر رکھ دیتا ہے۔ مثال کے طور پر مسز کاپر فیلڈ اعلان کرتی ہے کہ ''میں نے ہمیشہ ایک جسم کی پوجا کی ہے.........مگر اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ میں خوبصورت جسم رکھنے والوں کی محبت میں گرفتار ہو جاتی ہوں۔ بعض جسم جو مجھے پسند آئے تھے بہت ہی بھدے تھے''۔ یہاں جس چیز کو مرد نسوانی انوکھا پن یا ستم ظریفی سمجھ سکتے ہیں وہ بڑی خاموشی سے یا غیر محسوس انداز میں سبق آموز نسوانی اختلاف کی کیفیت/ حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔

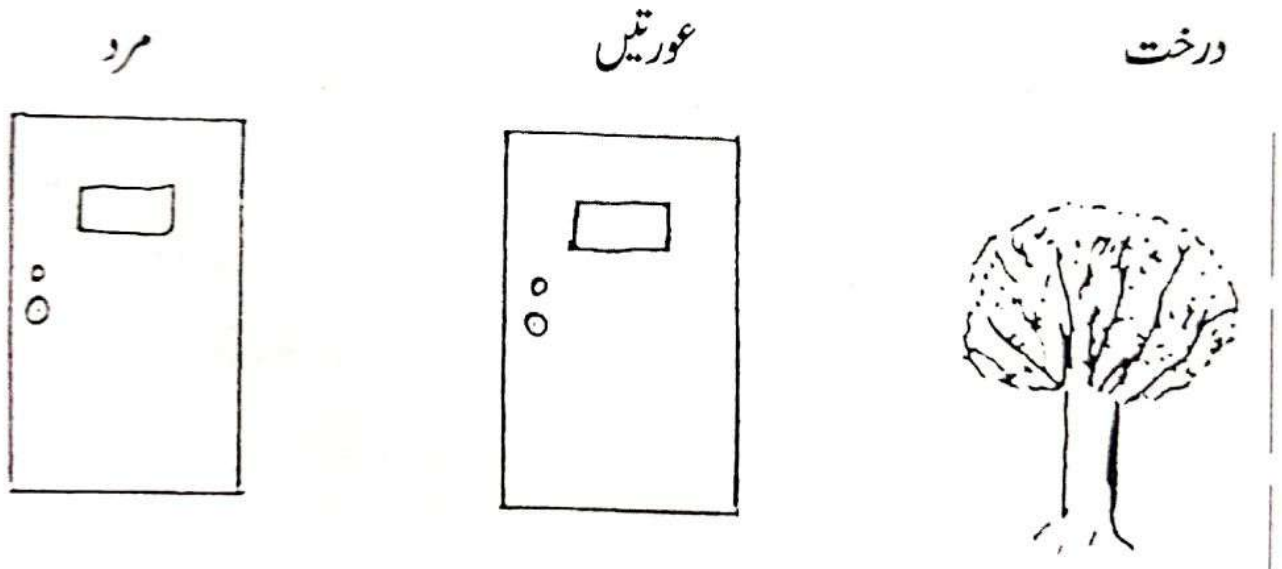
حقوق نسواں کا فرانسیسی نظریہ تنقید

فرانسیسی نسائیت پسندی پر تحلیل نفسی خاص طور پر لکان کی طرف سے فرائیڈ کے نظریات کی نئے انداز میں تشکیل (دیکھیے باب چہارم) نے گہرے اثرات مرتب کیے ہیں۔ فرانسیسی نسائیت پسندوں نے لکان کے نظریات کی پیروی میں فرائیڈ کے لیے مخالفانہ احساسات پر جو کہ بہت سے اور نسائیت پسندوں کے اندر بھی موجود تھے قابو پالیا ہے۔ لکان سے قبل فرائیڈ کے نظریات، خاص طور پر امریکہ میں خام حیاتیاتی سطح تک ہی محدود ہو کر رہ گئے تھے: ایک بچی جب ایک بچے کا عضو تناسل دیکھتی ہے تو خود کو ایک لڑکی کے طور پر یوں شناخت کرتی ہے کہ اس کا عضو تناسل نہیں ہوتا وہ اپنی تعریف یا شخصیت کا تعین منفی انداز میں کرتی ہے اور اس ناگزیر قسم کے ''رشک لنگ'' کی بنا پر تکلیف محسوس کرتی ہے۔ فرائیڈ کے مطابق عضو تناسل کا رشک پوری دنیا کی عورتوں میں پایا جاتا ہے اور ان کے اندر پائے جانے والے ''مردمی سے محرومی کے احساس کمتری'' کا ذمہ دار ہوتا ہے اور اس کے نتیجے میں وہ خود کو نامکمل وجود (Hommes Menque's) سمجھتی ہیں نہ کہ اپنے ہی طور پر ایک مثبت صنف سب سے پہلے ارنسٹ جونز نے فرائیڈ کے نظریے کو ''مبنی بر لنگ'' (Phallocentric) قرار دیا تھا، ایک ایسی اصطلاح جو کہ نسائیت پسندوں کی طرف سے مردانہ غلبے یا تسلط پر تبادلہ خیال کے دوران کثرت سے استعمال کی جاتی تھی۔

تحلیل نفسی اور نسائی نظریہ (Psychanalysis and Feminism 1975) میں جو لیٹ مچل نے فرائیڈ کے دفاع میں یہ دلیل دی ہے کہ ''تحلیل نفسی کسی پدرسری نظام کے حامل سماج کے لیے سفارش یا مشورہ نہیں ہے بلکہ صرف ایک کا تجربہ ہے۔ اس کا یقین ہے کہ فرائیڈ ایک سماجی حقیقت کی ذہنی نمائندگی/شکل کو بیان کرتا ہے نہ کہ بذات خود حقیقت کو۔ بہت سے نسائیت پسندوں نے فرائیڈ کے رشک لنگ کے تصور اور جنسی اختلافات کے نظریے کے اس کی طرف سے دفاع کو ناقابل قبول قرار دیا ہے۔ اس نے فرائیڈ کے نظریات کو اگر پھر سے تازہ کیا ہے تو اس میں کچھ حد تک لکان کا ہاتھ بھی ہے مگر، جیسا کہ جین گیلپ نے ظاہر کیا ہے مچل لکان کی طرف سے ساسورین (Saussurean) لسانیات کے کلیدی یا تزویری استعمال سے استفادہ کرنے میں ناکام ہو جاتی ہے۔

نسائیت پسندوں نے عورت کے حوالے سے اس نظریے پر لازمی طور پر بڑا شدید ردعمل ظاہر کیا ہے

کہ وہ ''بے عمل، خود پسند، اذیت پسند، اور ''لنگ پر رشک کرنے والی'' ہوتی ہے(Eagleton)یعنی اپنے طور پر کچھ بھی نہیں بلکہ اس کے وجود کا تعین مردانہ معیار و رواج کے حوالے سے کیا جا سکتا ہے۔ تاہم چند ایک فرانسیسی نسائیت پسندوں نے اس امر پر زور دیا ہے کہ فرائیڈ کا ''لنگ'' یا ''عضو تناسل'' ایک ''علامتی'' تصور ہے نہ کہ حیاتیاتی حقیقت۔ لکان نے اس اصطلاح کو عضو تناسل کی قدیم تعبیروں جو کہ اس کی زرخیزی یعنی تخلیقی صلاحیت کے عقیدے سے تعلق رکھتی ہیں کے حوالے سے کیا ہے۔ اس لفظ کو دینی اور نثری ادب میں بھی اس کے علامتی مفہوم یعنی طاقت کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔

لکان کے چند خاکوں میں سے ایک کو نسائیت پسندوں نے جنسی کرداروں کے من مانے یا جبری تعین کی وضاحت کے حوالے سے بہت مفید پایا ہے:

پہلی علامت ''تشبیہی''(Iconic) ہے اور لفظ اور شے کے درمیان ''فطری'' مماثلت کو بیان کرتی ہے علامت زبان کے حوالے سے پائے جانے والے پرانے قبل از ساسوین عہد کے تصور کا اختصار ہے جس کے مطابق الفاظ اور اشیاء فطری طور پر ایک آفاقی مفہوم کے بندھن میں بندھے نظر آتے ہیں دوسرا خاکہ پرانے آہنگ و توازن کو مسمار کر دیتا ہے: ''عورتیں'' اور ''مرد'' کی علامتیں ایک جیسے یا مشابہ شکل کے دروازوں سے منسلک ہیں۔ زبان کے مبنی بر اختلاف(Differential)نظام میں داخل ہونے کے لیے ''ایک جیسے'' دروازے بنائے گئے ہیں تاکہ ہمیں وہ ''مختلف'' دکھائی دیں۔ اسی طرح سے ''عورت'' ایک علامت ہے نہ کہ ایک حیاتیاتی یا جسمانی وجود رکھنے والی زنانہ شخصیت۔ ایک مخصوص جسم اور علامتی حیثیت رکھنے والی ''عورت''

کے درمیان کوئی سادہ مطابقت نہیں پائی جاتی۔ تاہم اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ اگر ہم علامت کے بگاڑ پیدا کرنے والے نقش کو ہٹا دیں تو ایک ''حقیقی''، ''قدرتی'' عورت سامنے آ جائے گی جیسا کہ علامتی عمل کے حملے سے پہلے ہو سکتی تھی۔ ہم لفظ کا اصل مفہوم ظاہر کرنے کے عمل سے باہر نکل کر کبھی بھی کسی غیر جانبدار بنیاد پر قدم نہیں جما سکتے۔ لنگ کے مرکزی اہمیت کے حامل ہونے (Phallocentrism) یا لنگ کے ایک علامت کے طور پر غلبے کے نظریے کی کسی بھی طرح کی نسائیت پسندانہ مزاحمت لازمی طور پر علامتی عمل کے اندر سے ہی نمودار ہونی چاہیے۔ جیسا کہ ہم نے باب چہارم میں دیکھا ہے کہ علامت اس ''موضوع'' سے زیادہ طاقتور ہے جو ''پھیکا پڑ جانا ہے'' اور ''قوت مردمی سے محرومی'' کے تکلیف دہ احساس میں مبتلا ہے۔ ''عورت'' ایک موضوع کی حالت کی نمائندگی کرتی ہے جسے لنگ کے غالب علامت کے نظریے (Phallocentrism) کی رجولیت زائل کر دینے کی طاقت اور یقیناً، اس بنا پر بھی کہ ایسا غلبہ متن یا کلام کی وساطت سے، لنگ کی منطق کے غلبے (Phollogocentrism) کی بنا پر کام کرتا ہے بیرونی تاریکی (''تاریک براعظم'') کی جانب دھکیل دیا گیا ہے۔

لکان کے لیے لنگ کے غالب یا مرکزی ہونے کے نظریے کے سوال کو علامت کی ساخت سے علیحدہ نہیں کیا جا سکتا۔ علامت یعنی لنگ مکمل موجودگی اور طاقت کے عہد پر قائم رہتا ہے، یہ طاقت چونکہ ناقابل حصول ہوتی ہے اس لیے دونوں اصناف (مرد و عورت) کو ''جنسی قوت سے محرومی کا پیچیدہ احساس'' پیدا ہونے کے خطرے سے دوچار کر دیتی ہے۔ یہ پیچیدہ احساس یا الجھن بھی اسی ساخت کے حامل ہوتی ہے جو زبان اور لاشعور کی ہوتی ہے: زبان کے اندر ایک انفرادی موضوع کے داخلے کی بنا پر ''انشقاق'' پیدا ہوتا ہے جو کہ موضوع کے اس احساس زیاں کا نتیجہ ہوتا ہے جب علامت اپنی مکمل موجودگی کا عہد پورا کرنے میں ناکام ہو جاتی ہے (دیکھیے باب نمبر ۴)۔ مردوں اور عورتوں میں مختلف انداز میں، لنگ کی شکل میں بطور علامت موجود جنسیت کے مکمل ہونے کی حالت کا فقدان ہوتا ہے۔ سماجی اور ثقافتی عوامل، جیسے صنف کے حوالے سے فرسودہ نظریات کی بنا پر اس لاشعوری ''فقدان'' کا احساس شدید یا کم ہو سکتا ہے، مگر لنگ جو کہ مکمل موجودگی کی علامت ہے نہ کہ ایک جسمانی عضو ''جنسی قوت سے محرومی کے پیچیدہ احساس'' کے آفاقی ماخذ کی حیثیت رکھتا ہے: ایک ایسا فقدان یا کمی جسے یہ پورا کرنے کا عہد کرتا ہے مگر کبھی پوری نہیں کی جا سکتی۔ لکان کبھی کبھار اس متواتر محسوس

ہونے والی علامت کو ''باپ کا نام'' کہتا ہے، یوں اس کے غیر ''حقیقی''، غیر حیاتیاتی یا جسمانی طرز ہستی پر زور دیتا ہے۔ تمام انسان اپنے محبت یا نفرت کے رشتوں کو لنگ کی موجودگی یا غیر موجودگی کے سوال کے حوالے سے ہی تشکیل دیتے ہیں۔ آفاقی نمونے پر اس طرح سے زور دینا روایتی طور پر ساخت پسندی کے زمرے میں آتا ہے۔ باپ کا کردار بھی اس عمل میں خصوصی اہمیت کا حامل ہے جو مکمل صنف کی شکل رکھنے والے افراد کی تشکیل کی طرف رہنمائی کرتا ہے۔ لکان نے فرائیڈ ین اوڈی پس کمپلیکس کا جو نقشہ یا خاکہ بنایا ہے اس کے تحت تین مراحل بیان کیے گئے ہیں:

۱۔ لڑکا مکمل طور پر ماں کے حوالے سے شناخت رکھتا ہے، اور لاشعوری طور پر اس (ماں) کے اندر موجود ہر کمی کو پورا کرنے کا تمنائی ہوتا ہے۔ لہٰذا اسی لیے وہ اپنی پہچان لنگ کے ساتھ کرتا ہے جو کہ اس کی ماں کی خواہش کا ہدف ہوتا ہے اور اس طرح کرتے ہوئے خود کو مکمل طور پر خالی یا سپاٹ حالت میں پیش کرتا ہے۔

۲۔ باپ بچے کی لنگ کے حوالے سے شناخت اور ماں کی طرف سے اس شناخت کی ممکنہ قبولیت دونوں پر پابندی لگا دیتا ہے۔ یوں بچے کا واسطہ باپ کے قانون سے پڑتا ہے، جس سے اسے ''قوت مردمی کی محرومی'' کا خطرہ ہوتا ہے۔

۳۔ لہٰذا بچہ اپنی شناخت باپ کے حوالے سے، جس کے پاس لنگ ہوتا ہے، کرتا ہے (اصل میں لنگ کسی کے پاس نہیں ہوسکتا) اور یوں خود اپنی شناخت کے احساس کی تشکیل ایک ایسے وجود کے طور پر کرتا ہے جو ایک دن اپنے باپ کی جگہ لے لے گا۔ بچہ اپنی اصل خواہش کو دبا دیتا ہے اور اس کے بجائے قانون (جیسے فرائیڈ ''حقیقت کا اصول'' کہتا ہے قبول کر لیتا ہے۔

بچہ صرف زبان کے اس علامتی نظام میں داخل ہوکر ہی شناخت کا احساس حاصل کرتا ہے جو مماثلت اور اختلاف کی بنیاد پر قائم ہوتا ہے۔ صرف ان خوارج (Exclusions) کو قبول کر کے ہی (اگر یہ تو پھر وہ نہیں) جو باپ کے قانون کے تحت مسلط یا نافذ کیے گئے ہوں، بچہ اس صنفی دنیا میں داخل ہوتا ہے جو اسے لسانی نظام عطا کرتا ہے۔ باپ کے کردار کی استعارے پر مبنی نوعیت کو تسلیم کرنا ضروری ہے۔ اسے قانون

پیش کرنے والے کا درجہ دیا جاتا ہے، اس لیے نہیں کہ وہ کسی برتر تولیدی فریضے، کا حامل ہے (اگر چہ ماضی میں لوگ اس پر یقین رکھتے تھے) بلکہ محض لسانی نظام کے ایک اثر کے طور پر۔ ماں اس لیے باپ کی بولی سمجھ لیتی ہے کیونکہ اس کی رسائی پدری فریضے (باپ کا نام) کی حامل علامت تک ہوتی ہے جو کہ خواہش کو ایک ''تہذیب یافتہ'' (یعنی دبا دینے والے) انداز میں ضابطے کے تحت لاتی ہے۔ اور بچہ صرف جنسی تفریق (کوئی ایک/یا) اور باضابطہ خواہش کی ضرورت کو تسلیم کر کے ہی سماجی میل جول کر سکتا ہے۔

نسائیت پسند بعض اوقات یہ اعتراض بھی کرتے تھے کہ حتیٰ کہ اگر ہم لنگ کو حتمی طور پر ''علامتی'' نظریے سے بھی دیکھیں پھر بھی اسے لکان کے نظریات میں اصل مفہوم کے حوالے سے جو خصوصی درجہ دیا گیا ہے وہ غیر متناسب ہے۔ جین گیلپ کے مطابق جنسی اختلافات پر لکان کی درجہ بندیوں کے اطلاق میں ناگزیر طور پر زنانہ جنسیت کی اطاعت شامل ہوتی نظر آتی ہے۔ آدمی ''جنسی طاقت سے محروم'' اس لیے ہوتا ہے کہ وہ لنگ سے کی جانے والی توقع کی بنا پر ہر لحاظ سے بھرپور نہیں ہو پاتا جبکہ عورت اس لیے ''جنسی طاقت سے محروم'' نظر آتی ہے کیونکہ وہ مرد نہیں ہوتی۔ عورت کا اوڈی پس کمپلیکس سے گزرنے کا عمل کم واضح ہوتا ہے۔ اول تو یہ کہ اسے اپنی شفقت لازماً ماں سے باپ کی طرف منتقل کرنی چاہیے اس سے پہلے کہ باپ کا قانون ممنوعہ جنسی تعلق (Incest) پر پابندی لگا سکتے، اور دوسرے یہ کہ چونکہ وہ پہلے سے ہی ''جنسی طاقت سے محروم'' ہے اس لیے یہ دیکھنا بہت مشکل ہے کہ اسے مرد کی نشوونما میں دھمکی آمیز ضیاع رجولیت کی جو صورت حال درپیش ہے اس میں کیا ہوتا ہے۔ اسے قانون کی قبولیت پر کیا چیز مجبور کر سکتی ہے؟ تاہم لکان کی حکمت عملی کا فائدہ یہ ہے کہ یہ حیاتیاتی جبریت سے دور ہو جاتی ہے اور فرائیڈ کے تحلیل نفسی کے نظریے کو (زبان کی وساطت سے) سماجی نظام کے قریب کر دیتی ہے۔

جیسا کہ جین گیلپ نے نوٹ کیا ہے، لکان ایک طرح کے ''نسائیت پسندانہ''، علامت کی مرکزیت کے مخالف (Anti-logocentric) متن/کلام کو فروغ دینے کی طرف مائل ہے۔ اگرچہ وہ شعوری طور پر ''نسائیت پسند'' نہیں ہے، تاہم ''عشوہ طراز''، چہلیں کرنے والا اور ''شاعرانہ'' ہے جو نتائج پر اصرار کرنے یا حقائق کا تعین کرنے سے انکاری ہے۔ جب وہ فرائیڈ کے جوابات سے محروم اس سوال کو ذہن میں لاتا ہے کہ ''عورت کیا چاہتی ہے''؟ (Was will das Weib?) تو وہ اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ اس سوال

کو جواب طلب ہی رہنا چاہیے کیونکہ عورت ''سیال'' ہوتی ہے اور ''سیال چیز'' میں ''ٹھہراؤ نہیں ہوتا'' عورت کبھی متوازی (ملتا جلتا، برابر، اسی طرح) نہیں بولتی۔ وہ جو کچھ اگلتی ہے وہ بہتا ہوا (رواں)، پرفریب (دکھاوا) ہوتا ہے۔ یہاں ایک بار پھر مبنی بہ لنگ نظام میں واپس پھسل جانے کا خطرہ ہوتا ہے جو عورتوں کو کنارے کے ساتھ لگا دیتا ہے، اور انھیں جذباتی طور پر غیر مستحکم، ناقابل پیش گوئی اور ذہلمل قرار دے کر مسترد کر دیتا ہے۔ عورت کی پدرسری نظام کے سامنے اس طرح کے ''بے پردگی'' کو جس چیز نے بحال ہونے سے روکا ہوا ہے وہ اس بے پردگی کو مثبت طور پر خصوصی رعایت عطا کرنے کا عمل ہے۔ نسوانی جنسیت کا تعلق براہ راست شاعرانہ زرخیزی سے ہے جس کے پس پردہ جسمی و نفسی (Psychosomatic) محرکات کارفرما ہوتے ہیں جو واحدانہ مفہوم اور علامت کی مرکزیت (اور یوں رجولیت کی مرکزیت کی منطق) پر مبنی متن/کلام کے جبر واستبداد کو توڑ پھوڑ کر رکھ دیتے ہیں۔ اس خیال کے اہم نظریہ سازوں میں جولیا کرسٹیوا اور ہیلن سکاؤس (Helene Cixous) شامل ہیں۔

کرسٹیوا کے کام کے بارے میں اکثر یہی سمجھا جاتا ہے کہ اس کا مرکزی خیال ''مسدود'' عقلی نظاموں اور ''کھلے'' تخریبی ''غیر عقلی'' نظاموں کے درمیان وسیع تضاد یا بعد پر مشتمل ہے۔ وہ شاعری کو تجزیے کا ''خصوصی رعایت کا حامل مقام'' سمجھتی ہے، کیونکہ یہ دو طرح کے نظاموں کے درمیان بڑے توازن کے ساتھ ٹھہرا ہوا (Poised) ہے؛ اور اس لیے بھی کہ بعض اوقات شاعری خوف اور خواہش کے ان بنیادی محرکات کے زیر اثر آ جاتی ہے جو ''عقلی'' نظاموں سے باہر سرگرم عمل ہوتے ہیں۔ ہم نے اس کی طرف سے ''اطلاعاتی/اشاراتی (Semiotic)'' اور ''علامتی (Symbolic)'' کے مابین اہم امتیاز پر پہلے ہی تبادلہ خیال کر لیا ہے (دیکھیے باب نمبر ۴) جو کہ اور بہت سے تضادات/دوریوں کی ماں ہے۔ نئی روایات کے بانی یا ترقی پسندانہ ادب میں بنیادی مراحل عمل (جیسا کہ لکان کے فرائیڈ کے خوابوں کے نظریے کے تصور کے تحت بیان کیا گیا ہے) زبان کے عقلی نظم و قواعد کو نشانہ بناتے ہیں اور ''خطیب'' وقاری کی مربوط موضوعیت میں خلل ڈال دیتے ہیں۔ ''موضوع'' کو اب معنی کے ماخذ کے طور پر مزید تسلیم نہیں کیا جاتا بلکہ معنی کے مقام (Site) کی حیثیت دی جاتی ہے، اور اسی بنا پر یہ شناخت کے بنیادی انتشار یا پھیلاؤ'' اور ربط یا آہنگ کے نقصان کے مرحلے سے گزر سکتا ہے۔ بچہ پری اوڈیپل (Pre-Oedipal) مرحلے سے پہلے جن ''محرکات یا تحریکات'' کا تجربہ کرتا

ہے وہ زبان کی طرح ہی ہوتے ہیں مگر جنھیں ابھی باقاعدہ زبان کی شکل عطا نہیں ہوئی ہوتی، اس اطلاعاتی/اشاراتی مواد کو ''علامتی'' بنانے کے لیے اس میں استحکام پیدا کرنا بہت ضروری ہوتا ہے اور اس مقصد کے لیے رواں اور خوش آہنگ تحریکات کو دبانا پڑتا ہے۔ وہ بول جو اطلاعاتی یا اشاراتی متن/کلام سے قریب ترین مماثلت کے حامل ہوتے ہیں وہ بچے کی پری اوڈیپل ''تتلاہٹ'' ہوتی ہے تاہم زبان میں کچھ حد تک اس اشاراتی بہاؤ کا عنصر باقی رہ جاتا ہے اور شاعر اس کے ارتعاش کے باقاعدہ استعمال کے لیے درکار خصوصی موافقت کا حامل ہوتا ہے۔ چونکہ جسمی و نفسی تحریکات پری اوڈیپل ہوتی ہیں اس لیے وہ ماں کے جسم سے وابستہ ہوتی ہیں؛ بچہ دانی کا آزادانہ بہاؤ کا حامل سمندر اور ماں کے پستان کا آغوش میں لیتا ہوا تسکین دہ احساس پری اوڈیپل تجربے کے اولین مقامات ہوتے ہیں۔ لہٰذا ''اطلاعاتی/اشاراتی'' یقینی طور پر نسوانی جسم سے وابستہ ہے، جبکہ ''علامتی'' کا تعلق باپ کے قانون سے ہے جو اس لیے کانٹ چھانٹ اور دبا دینے کا کام کرتا ہے تاکہ متن/کلام وجود میں آسکے۔ عورت ''لاشعور'' کی خاموشی ہے جو متن/کلام سے پہلے ہوتی ہے۔ وہ (عورت) ''دوسری'' ہوتی ہے جو باہر کھڑی ہوتی ہے اور کلام کے شعوری (عقلی) ترتیب و نظم میں خلل کے خطرے کا باعث ہوتی ہے۔ دوسری طرف چونکہ پری اوڈیپل مرحلہ یا دور جنسی طور پر اختلاف کا حامل نہیں ہوتا اس لیے اطلاعات/اشاروں کا عمل واضح یا بلا اشتباہ طور پر نسوانیت کا حامل نہیں ہوتا۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ کرسٹیوا عورتوں کے ایما پر بندشیں توڑ دینے والی اس توانائی کے دباؤ سے آزاد اور نہ رکنے والے بہاؤ کی دعوے دار ہے۔ صنف اول کا شاعر، مرد یا عورت ماں کے جسم میں داخل ہوتا ہے اور باپ کے نام کی مزاحمت کرتا ہے۔ مثال کے طور پر ترکیب نحوی (Syntax) کے قوانین کو تہہ و بالا کر کے ملارمی (Mallarme) باپ کے قانون کو بھی تہہ و بالا کر دیتا ہے اور اپنے ''مادری'' اشاراتی بہاؤ کی بحالی کے ذریعے ماں کے ساتھ شناخت کرواتا ہے۔

کرسٹیوا اس شاعرانہ انقلاب کا تعلق عمومی طور پر سیاسی انقلاب سے اور خصوصاً آزادیِ نسواں کے ساتھ بہت قریب سے جوڑتی ہے: تحریک نسواں کو لازماً ایک ایک ایسی ''نراجی شکل'' ایجاد کرنی چاہیے جو ''نئی روایات کے حامل متن/کلام'' سے مطابقت کی حامل ہوگی۔ نراجی ناگزیر طور پر ایک ایسی فلسفیانہ اور سیاسی پوزیشن ہے جو اس نسوانی نظریے کے تحت اختیار کی گئی جو رجولیت کی مرکزیت کی منطق (Phallogocentrism) کے غلبے کو تباہ کرنے پر تلا ہوا ہے۔

بہت سے فرانسیسی نسائیت پسندوں (بشمول چناال، چاواف، زیوئیر گا تھیئر اور لوس اریگارے) کی دلیل کے مطابق جنسیت ایک پوشیدہ اور نامعلوم وحدت (Entity) ہے۔ ہیلن سکساؤس کا مضمون ''میڈوسا کی ہنسی'' (The Laugh of Medusa) خواتین کی تحریروں کا ایک مشہور زمانہ منشور ہے جو خواتین سے اس امر کا تقاضا کرتا ہے کہ وہ اپنے ''اجسام'' کو اپنی تحریروں میں ڈالیں۔ حالانکہ ورجینیا وولف نے نسوانی جسم کے حوالے سے بولنے کی جدوجہد ترک کردی تھی، سکساؤس بھرپور قسم کے نسوانی لاشعور کے بارے میں بڑے پُرکیف انداز میں لکھتی ہے: ''اپنی ذات کو لکھو۔ تمہارے جسم کی بھی لازماً سنی جانی چاہیے۔ صرف اسی صورت میں ہی لاشعور کے وسیع وعریض ذخائر منظر عام پر آئیں گے''۔ آفاقی نسوانی جسم کا کوئی وجود نہیں ہے؛ اس کے برعکس نسوانی تصورات لامحدود اور دلکش ہوتے ہیں۔ ایک حقیقی معنوں میں آزاد خاتون لکھاری، جب وہ وجود میں آئے گی تو کہے گی۔

میں...... کناروں سے چھلکتی ہوں؛ میری آرزوؤں نے نئی آرزوؤں کو جنم دیا ہے، میرا بدن ان سنے گانوں سے بھی آگاہ ہے۔ اکثر وبیشتر...... میں روشنی کی بوچھاڑ سے خود کو اس قدر شرابور محسوس کر چکی ہوں کہ میں ترخ کر ایسی صورتوں میں ڈھل سکتی تھی جو ان صورتوں سے بہت ہی حسین تر ہیں جنھیں فریم میں لگا دیا جاتا ہے اور انتہائی شرمناک حد تک مہنگے داموں فروخت کر دیا جاتا ہے۔

چونکہ تحریر ایک ایسی جگہ ہے جہاں باغیانہ سوچ جنم لے سکتی ہے، لہٰذا یہ بات خاص طور پر قابل شرم ہے کہ لنگ کی مرکزیت پر مبنی روایت خواتین کو اظہار کے مواقع فراہم نہ کرنے میں کافی حد تک کامیاب رہی ہے۔ عورت کو لازماً خود سے پابندیاں اٹھالینی چاہئیں، ''اپنی اچھائیوں، اپنے اعضا، اپنی عظیم جسمانی ریاست یا جاگیر کو بوسر بمہر بند پڑی رہی ہے بازیاب کرالینا چاہیے۔ اسے اپنے احساس گناہ (بہت زیادہ پُرجوش یا بہت زیادہ سرد مہر، بہت زیادہ مادرانہ جذبات یا بہت زیادہ غیر مادری ہونے پر) سے لازماً چھٹکارا حاصل کر لینا چاہیے۔ سکساؤس کے نظریے کا خلاصہ یہ ہے کہ وہ نظریے کو مسترد کر دیتی ہے: نسائیت پسند تحریر ''ہمیشہ اس متن/کلام سے ماورا رہے گی جو لنگ کی مرکزیت کے نظام کو باضابطہ بناتی ہے۔

سکساؤس اس طرح کی غیر جانبدارانہ دو جنسیت (Bisexuality) کی مخالفت کرتی ہے جو ورجینیا وولف کے نزدیک قابل قبول ہے، اور اس کی بجائے اس چیز کی حمایت کرتی ہے جسے وہ ''دوسری

طرح کی دو جنسیت'' کہتی ہے جو''اختلافات کو مٹانے یا ختم کرنے سے انکار کر دیتی ہے بلکہ انھیں بھڑکا دیتی ہے'' بارتھز کی سارا سائن (Sarrasine) کا مطالعہ (دیکھیے باب نمبر۴) بیانیہ دو جنسیت کی مکمل مثال ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ سکساؤس نے زنانہ جنسیت کو جس طرح بیان کیا ہے اس کی بنا پر ہمیں اکثر و بیشتر بارتھز کے نئی روایات کے امین یا ترقی پسندانہ متن کی خاکہ کشی یاد آ جاتی ہے۔ سکساؤس لکھتی ہے کہ ''ایک عورت کا جسم اپنے شدت جذبات کی ایک ہزار دہلیزوں کے ساتھ.......... پرانی لگی بندھی Single) (grooved مادری زبان میں بھی ایک سے زیادہ زبانوں کا ارتعاش پیدا کر دے گی''۔ وہ فرحت/سکھ (Jouissance) کے بارے میں بات کر رہی ہے جو بارتھز اور کرسٹیوا میں طغیان شہوت کی تعبیروں اور کثیر المعانی کلام کو یکجا کر دیتا ہے؛ متن کی لذت، جذبات پر تمام پابندیوں کا خاتمہ کرتے ہوئے، شدید ترین بحران کی حالت (معنی کی موت) اختیار کر جاتی ہے۔ لنگ کی مرکزیت پر مبنی متن/ کلام کے قوانین سے اس طرح کا تجاوز ہی خاتون لکھاری کا خصوصی فریضہ ہے۔ ہمیشہ مردانہ غلبے کے حامل متن/ کلام کی حدود کے اندر رہ کر کام کرتے رہنے کی بنا پر عورت کو''اپنے لیے ایک ایسی زبان جس کے اندر وہ خود کو داخل کر سکے'' ایجاد کرنے کی ضرورت ہے۔

سکساؤس کی حکمت عملی بصیرت افروز ہے، ایک ممکنہ زبان کا تصور کرتی ہوئی بجائے اس کے کہ موجودہ زبان کو بیان کرے۔ یہ بھی اسی خطرے کی حامل ہے جو دوسری حکمت عملیوں کو درپیش ہوتا ہے، جن پر پہلے بھی تبادلہ خیال کیا جا چکا ہے، یعنی عورت کو ایک تاریک لاشعوری پسپائی پر مجبور کر دینے کا خطرہ جہاں خاموشی کا راج ہوتا ہے اور جس میں صرف خیالی (Uterine) قسم کی تتلاہٹ ہی خلل انداز ہوتی ہے۔ اس خطرے کو اچھی طرح صرف کرسٹیوا ہی سمجھتی ہے جو خواتین لکھاریوں کو ورجینا وولف کے انداز میں دیکھنے کی بجائے، ماں اور باپ کے درمیان جکڑا ہوا دیکھتی ہے۔ ایک طرف تو بطور لکھاری وہ ناگزیر طور پر''لنگ کے غلبے، جو کہ باپ اور بیٹی کے خصوصی حقوق کے حامل رشتے کے ساتھ منسوب ہے، کے ساتھ ساز باز کر لیتی ہیں جس سے کہ استادانہ مہارت، سائنس، فلسفے، پروفیسری وغیرہ وغیرہ.......... کے رجحان کو فروغ حاصل ہوتا ہے''۔ دوسری طرف''ہم ہر اس چیز سے دور بھاگتے ہیں جسے''مماثل لنگ'' سمجھا جاتا ہے'' تاکہ ایک خاموش زیر آب جسم کہ ارزبندی (Valorization) میں پناہ لے سکیں، اور یوں تاریخ میں داخلے کے کسی بھی موقع

سے دستبردار ہو جاتے ہیں۔

ہم نے نسائیت پسندی اور حقوق نسواں کے حامی ادبی نظریے کا جو خاکہ کھینچا ہے وہ، مجھے امید ہے کہ ایسی حکمت عملیوں کے سلسلۂ حدود اور گونا گونیوں کی طرف اشارہ کرتا ہے جو حالیہ برسوں میں ارتقائی مراحل سے گزری ہیں۔ حقوق نسواں کے حامیوں کے لیے مردانہ نظریہ سازوں سے رجوع کیے بغیر نظریات کی تشکیل ایک مشکل امر ثابت ہوا ہے۔ بہت سی خواتین کا استدلال ہے کہ حقوق نسواں کا ایک مناسب نظریہ صرف عورتوں کے اپنے تجربے سے یا ان کے لاشعور سے ہی ابھر کر سامنے آ سکتا ہے؛ عورتوں کو لازماً ایک اپنی زبان اور اپنی ہی تصوراتی دنیا تخلیق کرنی چاہیے جو ہو سکتا ہے کہ مردوں کو معقول نہ لگے۔ تاہم ہیلن سکساؤس جو عورتوں کی دنیا کی پیشوا ہے بارتھز اور لکان کے نظریات سے کافی حد تک استفادہ کیا ہے۔ مشکلات خواہ جیسی بھی ہوں، خواتین کو اپنی اقدار پر اصرار کرنے کا، اپنے ہی شعور کی کھوج لگانے کا، اور اپنی اقدار اور شعور کے مطابق اظہار کی نئی شکلیں فروغ دینے کا حق حاصل ہے۔ ماضی کے ان ادبی ضوابط کا خواتین اور مرد نقادوں کے درمیان طاقت کے تبدیل ہوتے ہوئے توازن اور نظریاتی مکالموں میں اصناف کے حوالے سے سوال کی بڑھتی ہوئی اہمیت کے پیش نظر از سر نو جائزہ لینے اور انھیں نئے سرے سے تشکیل دینا ناگزیر ہو گیا ہے۔ صنفی تنقید (Gender Criticism) کبھی بھی ایک آفاقی طور پر تسلیم شدہ نظریاتی مجموعے سے استفادہ کرنے کے قابل نہیں ہو سکتی۔ اپنی ایک حالیہ تصنیف میں ٹیری ایگلٹن نے یہ دلیل پیش کی ہے کہ آزادی نسواں کی تحریک نے سیاسی اور ''ثقافتی سرگرمیوں کی انتہائی دیانتدارانہ اور آزمائش سے بھرپور ملاپ کو فروغ دینے میں کامیابی حاصل کر لی ہے۔ سارا کا سارا تنقیدی نظریہ ''سیاسی'' ہے، اور مفہوم میں کہ یہ ہمیشہ متن/کلام پر کنٹرول حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ حقوق نسواں کے حامیوں کی یہ شعوری کوشش ہے کہ وہ استدلالی طاقت میں سے مردوں سے اپنا حصہ زبردستی حاصل کر لیں۔ اس مقصد کے حصول میں نظریاتی حکمت عملیاں جتنی بھی معاون ثابت ہو سکیں انھیں اس کا اتنا ہی فائدہ ہوگا۔ یہی وجہ ہے کہ حقوق نسواں پر مبنی تنقیدی نظریہ ساری کی ساری نظریاتی دنیا کا کہ جس کے اندر طاقت و اختیار کی ایک نہ رکنے والی جنگ جاری ہے، ایک جہاں کو چک یا چھوٹی سی اکائی ہے۔

☆☆☆☆

ہمارے ہاں ایک علمی رویہ یہ ہے کہ ہم پہلے مغرب سے آنے والے کسی نئے رویے، خیال یا فکری وفنی تحریک سے مرعوب ہوتے ہیں پھر کچھ عرصے بعد اس سے دست کش ہونے کے لیے حیلے بہانے تلاش کرتے ہیں جب کہ ہر خیال، کتاب یا فکری تحریک قابلِ توجہ ہوتی ہے، اس سے متاثر بھی ہونا چاہیئے اور اپنی فکری ترقی کے لئے اس کے حصارِ اثر سے باہر بھی آنا چاہیئے، بشرطیکہ انھیں ان کے تہذیبی سیاق و سباق میں دیکھا اور سمجھا جائے۔

یہ خوشی کی بات ہے کہ اس وقت پاکستانی جامعات کے اردو شعبوں میں ایم۔اے اور ایم فل کی سطح پر جو نصاب ہے، اس میں تنقید کی نئی تھیوری کے نام پر ساختیات اور مابعد ساختیات، جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے مباحث کو کم از کم پڑھنے اور سمجھنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ اس کی موافقت اور مخالفت میں بھی مقالات اور کتب شائع ہو رہی ہیں، اس بحث میں مقتدرہ قومی زبان بھی محض ایک رُخ یا پہلو سے شریک ہونے کی سعادت حاصل کر رہی ہے کہ اس نے مباحث کے حوالے سے رامن سیلڈن کی ایک اہم کتاب کا ترجمہ اعزاز باقر سے کرا کے شائع کر رہی ہے۔ اعزاز باقر بہت باصلاحیت نوجوان مترجم ہیں جنھوں نے اس مشکل اور پیچیدہ کتاب کو بڑی مہارت سے اُردو میں منتقل کیا ہے۔ ڈاکٹر مبینہ طلعت نے اس ترجمے پر نظرِ ثانی کا کام کیا ہے، یہ کتاب مقتدرہ کے لیے بہاء الدین زکریا یونیورسٹی ملتان کے استاد ڈاکٹر قاضی عبدالرحمٰن عابد نے تجویز کی تھی